BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

B. De Marchi: Primi materiali per una teoria della critica cinematografica — **V. Martinelli:** Le opere e i giorni di Werner Hochbaum — **M. Manciotti e G. Gosetti:** Cannes '77 — Note, recensioni, libri, notizie a cura di A. Bernardini, G. Cincotti, C. G. Fava, M. Fotia, E. G. Laura, M. Mida, P. Sola, V. Tosi — I film usciti a Roma

3

BIANCO E NERO 1977

SOMMARIO

anno XXXVIII - fascicolo 3 - maggio-giugno 1977

PRIMI MATERIALI PER UNA TEORIA DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA
I

Bruno De Marchi

Nel 1945, poco prima di spegnersi, Paul Valéry si lasciava convincere da Marcel L'Herbier a dettargli la prefazione al libro «Intelligence du cinématographe», che venne pubblicato l'anno dopo da Corréa.
Il poeta non si smentisce neanche in queste battute estreme, ancora una volta scandite dall'analogia e dal paradosso. La sua diffidenza per il cinema – lo diceva «spreco d'intelligenza» – investe la stupefazione che spunta all'esordio del suo discorso e la imbriglia in una riflessione che non si esprime nelle geometrie meccaniche del pensiero ma che seguita la libera danza delle immagini e dei ritmi poetici. L'approdo è una sconsolata sapienza.
«Sur la toile tendue, sur le plan toujours pur... [1]
«Sulla tela distesa, sulla superficie sempre pura ove né la vita e

[1] «Sur la toile tendue, sur le plan toujours pur où la vie ni le sang même ne laissent point de traces, les événements les plus complexes se reproduisent autant de fois que l'on veut.
Les actions sont bâtées, ou sont ralenties. L'ordre des faits peut être renversé. Les morts revient et rient.
Chacun voit de ses yeux que tout ce qui est, est superficiel.
Tout ce qui fut lumière est extrait du temps ordinaire. Cela devient et redevient au milieu des ténèbres. On voit la précision du réel revêtir tous les attributs du rêve.
C'est un rêve artificiel. C'est aussi une mémoire extérieure, et douée d'une perfection mécanique. Enfin, par le moyen des arrêts et des grossissements, l'attention elle-même est figurée.

neppure il sangue lasciano tracce, gli avvenimenti piú complessi si riproducono quante volte si vuole.
«Le azioni sono accelerate o rallentate. L'ordine dei fatti può essere capovolto. I morti rivivono e ridono.
«Ognuno vede coi suoi occhi che tutto ciò che è, è superficiale.
«Tutto ciò che fu luce è estratto dal tempo ordinario. Diviene e ridiviene nel cuore delle tenebre. Si vede la precisione del reale indossare tutti gli attributi del sogno.
«E' un sogno artificiale. E' anche una memoria esteriore, e dotata di una perfezione meccanica. Infine, per mezzo degli arresti e degli ingrandimenti, perfino l'attenzione è rappresentata.
«La mia anima è divisa tra questi incantesimi.
«Essa vive sulla tela onnipotente e movimentata; partecipa alle passioni dei fantasmi che vi si riproducono. S'impregna delle loro maniere: come sorridere; come fare una dichiarazione d'amore; come superare un muro; come uccidere; come riflettere visibilmente...
«Ma l'altro effetto di queste immagini è piú strano. Questa facilità critica la vita. Che valgono ormai queste azioni e queste emozioni di cui scorgo il permutarsi e la monotona diversità? Non ho piú desiderio di vivere, perché essa non è che rappresentazione. Conosco l'avvenire a memoria».
Tre anni prima, nei «Mauvaises pensée et autres», Valéry aveva ammonito che l'analisi può diventare talora un modo di disgustarsi nei particolari di ciò che è invece ben sopportabile nell'insieme. Il vivere con qualcuno, per esempio, è una modalità di questo analizzare che consegue sovente tali effetti.
Ogni tecnica acquisita, ogni mestiere professato, mentre garantisce chi lo fa, ti carica addosso questo malizioso effetto che non sai come trattare, se a favore o contro l'oggetto delle tue attenzioni e delle tue fatiche. Nel nostro caso, il cinema: piú lo conosci, lo investighi, lo esplori, meno ti seduce; i suoi giochi di contraffazione non ti incantano piú. Se poi arrivi alla nausea... Insomma, la critica è comunque un gran fattore di relativizzazione del fenomeno cinema.

1. Proposizione del discorso

La recente pubblicazione di un quaderno del sindacato critici, «La

Mon âme est divisée par ces prestiges.
Elle vit sur la toile toute-puissante et mouvementée; elle participe aux passions des fantômes qui s'y produisent. Elle s'imprègne de leurs manières: comment on sourit, comment on déclare son amour; comment on franchit un mur; comment on tue; comment on défléchit visiblement...

critica cinematografica in Italia. Rilievi sul campo» [2], consente un primo scrutinio, parziale ma scientificamente fondato, della realtà e degli spessori del mondo multidimensionale che provvede abitualmente al deassemblaggio dei testi filmici, man mano ch'essi vengono offerti sul mercato. Certo resta da fare un discorso altrettanto compatto e documentato sui vari momenti e sulle pulsioni che governano da noi l'assemblaggio del prodotto filmico; i contributi che oggi abbiamo sono infatti settoriali e in larga parte datati [3].

Resta inteso che sia il momento dell'assemblaggio che quello del deassemblaggio dell'opera filmica vanno comunque inquadrati nell'ambito della pratica capitalistica dei mass-media. E se è palese che le intenzioni della produzione filmica (anche quella che provvede alle «dignità» del cinema d'autore non dimette certo in partenza le speranze di una resa commerciale del prodotto; quasi sempre punta tutto sul prestigio di un nome) sono espressamente governate dalla legge del profitto, non è certo solamente un sospetto che anche il *ludus* del deassemblaggio sia un *ludus* fungibile nell'ambito della medesima logica. Infatti motivazioni ideologiche e aziendali (come farà il critico quotidianista ad esecrare, quand'anche lo meriti, un film prodotto dal titolare della sua testata?) tornano determinanti nel momento (spesso sbrigativo e sia pure solo ispirativo di *un* consumo piuttosto che di un *altro*) che passa abitualmente sotto il nome di recensione cinematografica.

Per quanto la gualdana dei prodotti filmici che s'avventa sui nostri schermi venga in questi ultimi tempi attenuando non poco le sue insistenze per la crisi dell'industria cinematografica sempre piú dappresso minacciata dalle comodità della televisione, resta infatti pur sempre non vicariabile la funzione "specialistica" del recensore di quotidiano, in vista d'un primo orientamento di quei fruitori ancora incerti davanti ad una prima scelta del prodotto. Ed è un servizio utile questo della recensione, particolarmente per gli

Mais l'autre effet de ces images est plus étrange. Cette facilité critique la vie. Que valent désormais ces actions et ces émotions dont je vois les échanges, et la monotone diversité? Je n'ai plus envie de vivre, car ce n'est plus que ressembler. Je sais l'avenir par coeur».

[2] La ricerca, ordinata da chi scrive, è stata condotta nel 1973 da tre ricercatori della Scuola superiore delle comunicazioni sociali dell'Università Cattolica di Milano. È stata pubblicata da Marsilio, 1977.

[3] Le ragioni del ritardo della pubblicazione le presenta Giovanni Grazzini nella sua prefazione, proponendo la ricerca come un necessario *a quo* per procedere verso ulteriori ricerche. Gianni Toti («L'Unità», 20 aprile 1977) imputa al libretto di non far cenno alle novità della critica cinematografica recentemente affacciatasi al piccolo schermo, di non menzionare la presente crisi del cinema italiano e di non intervenire «nella conflittualità aperta a proposito della legislazione cinematografica in discussione». Ma evidentemente altri e puntualmente dichiarati erano gli scopi della rilevazione sul campo; e chiaramente indicati e limitati i suoi confini.

spettatori ancora privi di un loro personale registro di scelta e verso i quali l'educazione all'immagine dovrebbe essere comunque intensificata attraverso i canali ora disponibili (scuola, associazionismo di base e televisione, che in questo settore dovrebbe giocare le sue carte piú accortamente di quanto non abbia fatto finora) [4].

Ma il discorso sui pubblici e sulle motivazioni delle loro scelte è un discorso sostanzialmente sociologico che va condotto con i mezzi propri di quella disciplina, per quanto precarie e diseguali possano essere le rilevazioni spillabili sul campo.
Qui di seguito, invece, ci si propone di leggere le rivelazioni di quella ricerca sulle strutture della critica; di rivisitare le scansioni della ermeneutica personale e di tesaurizzare precedenti riflessioni sul mestiere del critico, al fine di abbozzare un piú aggiornato diorama della pratica e della teoresi sulla critica.
E ci proponiamo di seguire una direzione precisa per questo discorso.
Che è questa, precisamente: se lo spirito critico è una delle valenze fondamentali dell'*homo sapiens*, il quale infatti smentirebbe se stesso se accettasse qualche asserzione o qualche fatto senza essersi chiesto quali siano il suo effettivo significato e valore.
Per cui l'accezione riduttiva con cui il termine "spirito critico" viene spesso assunto è appena una declinazione sfiduciaria dell'iniziale atteggiamento *di guardia* dell'uomo-che-pensa dinnanzi alle opposizioni dialettiche delle proprie ragioni; e magari questa accezione riduttiva è una delle corruzioni dell'*italum acetum*, oggi forse piú che mai propenso a obiettare, a disapprovare e a confutare piuttosto che a confortare, consentire ed approvare. Declinazione in fondo ricorrente, se anche Baldassarre Castiglione nel suo «Cortegiano» ammoniva che «tutti siamo da natura piú portati a biasimar gli errori, che a laudar le cose ben fatte».
Se dunque lo spirito critico è una delle valenze dell'*homo sapiens* (ma forse in tempo di conclamata semiologia si dovrebbe dire *homo significans*) la critica — luogo della discrezione estimativa nei territori della produzione artistica — è il momento *espressivo* della cultura. E' questa una operazione apposita, accrescitiva — d'ora innanzi diremo complessivamente: *auctiva*; appunto secondo il senso della nota osservazione di Nathaniel Hawthorne in «Il fauno di marmo», per cui nessuno dovrebbe accostare un testo (una poesia, un quadro, una statua) se non è in grado di rinvenirvi molto di piú di quanto l'autore vi abbia effettivamente espresso —

[4] Qualche osservazione in merito, proposta appunto da chi scrive, sta in «Vita e pensiero», 1977, 1, pp. 110-121: *La crisi del cinema e i malestri dei cattolici.*

del testo, di un qualunque testo, in-tessuto che sia di segni fonici, grafici, iconici, figurativi, plastici, sonori, drammaturgici, prossemici etc.
Il nostro discorso s'appunta soprattutto sul testo filmico, è vero. Ma la contiguità di un testo iconico con testi di altri segni è evidente. E non risulterà particolarmente difficile considerare distonie e sintonie di questo nostro discorso specifico con altri discorsi, già fatti o da fare, sul deassemblaggio di altre poiesi estetiche.

2. Nozione di testo

Nell'economia della poiesi artistica il *sema* testo e il valore ch'esso porta si propongono naturalmente come fondamentali.
Non è facile precisare le ascendenze etimologiche della parola *testo* in quanto anche in questo caso mancano alquante tessere del mosaico linguistico.
Da una radice arioeuropea che doveva significare «lavorare con l'accetta, digrossare il legname» (di cui troviamo traccia per esempio nel sanscrito *tákan*, «carpentiere» e nel greco τέκτων, inizialmente «lavoratore del legno», in seguito passato a designare piú genericamente «qualsiasi artigiano od operaio che fabbrica qualcosa con le proprie mani», e quindi «maestro di un'arte»; fino a significare, coi grandi tragici del V secolo, «artefice, autore»; va notato inoltre che verrebbe da omologare in questo gruppo semantico anche τέχνη se il trattamento del gruppo *ks* e il senso stesso non lo separassero da τέκτων) si sviluppa il latino *texō texĕre* nel senso proprio di porre trama e ordine, di intrecciare, intersecare, insertare.
Ed è questo il verbo tecnico che viene usato non solo per indicare la contessitura d'una tela, ma ogni messa in opera di un manufatto i cui materiali costitutivi in qualche modo s'incrociano e s'intrecciano in una struttura stabile e ferma. Il passaggio al figurato delle produzioni dello spirito è normale già nel latino classico: si «tessono» discorsi, lettere, orazioni. E' allora che nasce il significato, ormai normale nella tradizione della cultura occidentale, del participio passato *textus* come risultato poietico, come definizione immaginativa e immagine definita; come complessione, organamento, compagine non arbitraria ma risultante da una mediazione laboriosa tra codice espressivo e improvvisazione inventiva, tra convenzione (del genere) e spontaneità, tra *routine* ed evento [5].
La nozione di testo come struttura conchiusa, autosufficiente, in sé esaurita e esauriente, è antichissima. L'idea della tessitura co-

[5] G. Bettetini, «L'indice del realismo», Milano, 1971, p. 67 e ss.

me emblema della struttura dell'universo è infatti addirittura anteriore al mondo classico. Si considerava il filo, cosí come la corda, uno dei simboli dell'ascesa.Ma il filo ha una figura piú complessa proprio perché piú mobile, piú duttile, meglio impiegabile in composizioni piú articolate, là dove la sua unicità concorre a stabilire una moltiplicità.
Nella mitologia classica, com'è noto, il filo raffigura la linea della vita: le tre dee che "tessevano" la trama dell'esistenza spuntarono come personificazione mitica dell'immaginazione preomerica che avvertiva, nella realtà, delle "potenze" invincibili che sapevano *come* imporre la loro volontà all'uomo.
La *moira* era una di queste potenze: era la "sorte", la "giusta parte" dell'individuo. Ma siccome il fato non evitabile dell'uomo era la morte, la *moira* si caricava di questa speciale declinazione assumendo risolutamente un senso fatalistico, di forza cieca, invincibile.
Il processo di personificazione di questa "forza cieca" che veniva definita "potente", "sinistra", "letale" si avvia quando in Omero la si vede spingere un guerriero al suo destino (Il., 5, 38; e 12, 116). La *moira* non si identifica propriamente con *thànatos*: non è la causa della morte ma la provoca indirettamente. E l'idea del filo della vita che a un certo punto si spezza, sorta come figura retorica, ha probabilmente indotto il piú complesso emblema della filatura come il contesto, tra la nascita e la morte, che viene governato dal fato e dai suoi "tempi": ecco come si spiega la triplicazione della *moira* nelle Moire o Parche, che gestivano la conocchia e il fuso, dove s'avvolge e si svolge il filo dell'esistenza, cantando come le Sirene. La piú anziana, Lachesi, filava, ma il filo che le fluiva tra le mani era già quello del passato: è lei che assegnava la sorte. La seconda, Clotho, srotolava il filo del presente; la piú giovane, Atropos, "colei che non può essere trattenuta", maneggiava la forbice fatale destinata a tagliare il filo nell'avvenire. Ecco perché Esiodo (che è il primo autore in cui le dee "filatrici" compaiono con i loro nomi) attribuiva loro per madre la Notte; per Platone, invece, le aveva generate la Necessità. «Questa temibile trinità — osserva il Benoist — era considerata nefasta e ciò spiega probabilmente come la tessitura rituale in certe iniziazioni femminili era assimilata alla reclusione della notte e dell'inverno, mentre il lavoro dei campi, eseguito di giorno e d'estate, era riservato agli uomini» [6].
Infatti «l'ordito, elemento immutabile, collega i mondi e gli stati mentre la trama, sempre in movimento, sviluppa il destino contingente di ognuno. L'andirivieni della navetta rappresenta per i taoi-

[6] L. Benoist, «Segni, simboli e miti», Milano, p. 47.

sti, l'alternarsi della vita e della morte, l'inspirazione e l'espirazione che nel Rig-Veda simboleggia il ritmo vitale. Nella Upanishad, il filo è allo stesso tempo *atma* = il sé e *prana* = il soffio. La collana di perle infilate è la catena dei monti collegati da *atma*. Il filo che si attorciglia sull'arcolaio evoca la ruota e il suo aspetto dinamico. La ruota è un simbolo del mondo come altre immagini floreali o circolari, la rosa, il loto (...), la cui fioritura rappresenta lo svilupparsi della manifestazione» [7].

Ma la ruota, il moto rotatorio, l'andare e venire della spola evocano l'idea del divenire e della creazione che travagliosamente emerge da un progetto tenue e incerto, progetto che si fa opera compiuta nel lavoro e nella fatica dei giorni. E' questa l'idea che i greci rendevano con ποιεῖν che è il fare creativo, che è il produrre costruttivo, il comporre, lo scrivere un testo, appunto, espressivo; un testo inventivamente immaginato da una personalità creatrice.
Il testo può a buon diritto proporsi come «istituzionalizzazione della soggettività» [8] e insieme oggettivazione delle autonomie dei significati; è conferma della possibilità di stabilizzare il probabile e verifica di congruità.
Il testo è il non-sostituibile; è «la cosa simultaneamente significante e significata», non «doppio di un'altra forma ma prodotto autentico d'uno dei sistemi attraverso i quali l'umanità conquista e *comunica* la sua saggezza realizzando le proprie opere» [9].
Il testo è — per adottare un'espressione cara a Montale — un *ossimoro permanente*. E lo è nel senso che Alain Robbe-Grillet indicò nel suo manifesto «pour un nouveau roman»: il testo si deve imporre come necessario; ma necessario *a nulla*; la sua architettura non serve a niente e la sua forza è una forza inutile.
E' insomma il recupero dell'*ars gratia artis*, della gratuità assoluta dell'opera d'arte. E il recupero della non obbligatorietà del testo, della sua non strumentabilità in vista di qualche cos'altro. E se si assume il nulla come "indice metodico" dell'uomo-autore, del *poietés* [10], un lavoro possibile del nulla può ben consistere nel generare il "possibile" del testo, il quale è una specifica forma di possibilità definibile come «possibilità progettuale» [11].
Il testo si pro-pone dunque anche come ulteriorità dell'autore, in quanto si pone *oltre* l'autore che lo produce, come «messa in opera progettuale dei significati».

[7] L. Benoist, ibidem.
[8] R. Barthes, «Saggi critici», Torino, 1972, pp. 254-266.
[9] P. Francastel, «La réalité figurative», Paris, 1965, p. 13.
[10] D. Formaggio, «Arte», Milano, 1973, pp. 58-70 (l'arte sotto indice di «nulla»).
[11] D. Formaggio, op. cit., p. 67.

Per dirla con Heidegger il testo è "progetto della verità". Configura cioè la verità secondo un preciso risalto. E il sortire del testo dal nulla come "mondo" evidenzia «il non ancora deciso e misurato, aprendo cosí la nascosta necessità della misura e della decisione». E' in questo senso che Heidegger può parlare dell'opera d'arte, del testo come del luogo conflittuale «dove viene conquistato l'Aperto» [12].
Oggi, di un testo-tessuto, di un testo-griglia, di un testo-rete si considera non tanto la sua risoluzione, il suo presentarsi come un prodotto finito, «un velo già fatto dietro il quale, piú o meno nascosto, sta il senso (la verità)», quanto piuttosto il suo divenire, il suo crescere; il suo farsi e disfarsi. Insomma oggi si accentua la considerazione sui momenti conflittuali del suo rinnovarsi e mutare negli spazi della comunicazione, oggi si riguarda al *ludus* dialettico d'una Penelope combattuta tra amore e opportunità, tra slancio e necessità.
Oggi, di un testo, si enfatizza (pediniamo Barthes) «l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto — questa tessitura — il soggetto vi si disfà, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela. Se amiamo i neologismi, potremmo definire la teoria del testo come una ifologia (*hyphos*, è il tessuto e la tela del ragno)» [13].
Oggi il testo è considerato sede ottativa dell'incontro tra autore e lettore, circuito del desiderio, convergenza oggettiva e feticistica, campo edonistico. Barthes gusta fino in fondo il suo barbugliare: «il testo è un oggetto feticcio e questo feticcio mi desidera. Il testo mi sceglie, attraverso tutta una diposizione di schermi invisibili, di cavilli selettivi: il vocabolario, i riferimenti, la leggibilità, ecc.; e, perduto in mezzo al testo (non dietro, quasi un dio da macchinario), c'è sempre l'altro, l'autore. Come istituzione l'autore è morto: la sua persona civile, passionale, biografica, è scomparsa; spossessata, essa non esercita piú sulla sua opera la paternità formidabile di cui la storia letteraria, l'insegnamento, l'opinione, avevano il compito di rinnovare il racconto; ma nel testo, in qualche modo, desidero l'autore: ho bisogno della sua figura (che non è né la sua rappresentazione né la sua proiezione) come lui ha bisogno della mia (salvo "balbettare")» [14].
Nel testo viene e torna l'antitesi insolente della sua imperterrita impassibilità di *sensale renitente* tra autore e lettore: «sulla scena del testo niente ribalta: non c'è dietro al testo qualcuno di attivo

[12] D. Formaggio, op. cit., pp. 146-147.
[13] R. Barthes, «Il piacere del testo», Torino, 1975, p. 63.
[14] R. Barthes, op. cit., pp. 26-27.

(lo scrittore) e davanti qualcuno di passivo (il lettore); non c'è un soggetto e un oggetto. Il testo fa scadere le maniere grammaticali: è l'occhio indifferenziato di cui parla un autore eccessivo (Angelus Silesius): "L'occhio attraverso cui vedo Dio è lo stesso attraverso cui lui mi vede"» [15].
Il soliloquio del testo è insalubre e introspettico, imparziale fino all'inerzia: «il testo non è mai "dialogo": nessun rischio di finta, di aggressione, di riscatto, nessuna rivalità d'idioletti; esso istituisce in seno al rapporto umano – corrente – una sorta di piccola isola, manifesta la natura asociale del piacere (solo lo svago è sociale), fa intravedere la verità scandalosa del godimento: che potrebbe benissimo essere, abolito ogni immaginario di parola, neutro» [16].
Questa sorta di monomania del testo è il risultato normale del principio dell'autosufficienza semantica dell'arte e, quindi, dei singoli testi. E' l'affermazione perentoria di un rifiuto; equivale al no tenace del bambino che cerca l'affermazione di se stesso ricusando e disdicendo *gli altri da sé*.

Barthes proclama questa affermazione di diniego quando nota che «scrivendo il suo testo lo scrittore assume un linguaggio da lattante: imperativo, automatico, inaffettuoso, piccola frana di clics (quei fonemi láttei che il meraviglioso gesuita van Ginneken collocava fra la scrittura e il linguaggio): sono i movimenti di una suzione senza oggetto, di un'oralità indifferenziata, tagliata da quella che produce i piaceri della gastrosofia e del linguaggio» [17].
Eppure l'egotismo del testo insinua già la sua negazione. Non è *diffusivus sui*, e va bene; non ammette insomma interventi auctivi. Si ribella ai computi quantitativi, ammette solo il vaglio che autorizza il marchio di qualità (ecco il *come* della critica).
La sua autofilia è una autofilia *sui generis*. E'amor proprio non incurante degli altri. E'solipsismo *per me*. Ancora Barthes sollecita: «Se accetto di giudicare un testo secondo il piacere non posso lasciarmi andare a dire: questo è buono, questo è cattivo. Niente graduatoria, niente critica, giacché questa implica sempre una mira tattica, un uso sociale e molto spesso una copertura immaginaria. Non posso dosare, immaginare che il testo sia perfettibile, pronto a entrare in un gioco di predicati normativi: è troppo *questo*, non è abbastanza *quello*; il testo (lo stesso accade per la voce che canta) può solo strapparmi questo giudizio, per nulla aggettivo: *è così*! E ancor piú: *è questo per me*!
«Il "per me" non è né soggettivo, né esistenziale, ma nicciano ("... in

[15] R. Barthes, op. cit., p. 16.
[16] R. Barthes, op. cit. p. 15.
[17] R. Barthes, op. cit., p. 5.

fondo, è sempre la stessa domanda: Che cos'è *per me?...*")»[18].
L'autosufficienza semantica del testo, la sua inviolabile congruita è però insofferente dell'ipotesi secondo la quale il testo poetico ha un valore conoscitivo. E' questo un modo non facilmente scatricchiabile neanche dagli agguerriti fautori del *New Criticism* [19]; sulla cui affermazione di *infrareferenzialità* del linguaggio poetico si può peraltro tutti (o quasi) convenire.
E' nella qualità «contestuale» del testo che le "parole" (le immagini, ogni altro segno) si smarriscono e dimettono la loro natura e impoetica funzione referenziale (o denotativa) per acquisire un'altra, assolutamente originale, assolutamente ambigua [20], rigorgante, tenebrosa.
La funzione infrareferenziale ha questo di peculiare: che gioca su immagini, similitudini, equivalenze, combinazioni affatto inedite, non ancora codificate cioè, non ancora ammesse nella "lingua" (intesa qui, naturalmente in senso sussuriano). Il linguaggio poetico è insomma un tessuto anomale, irregolare, estemporaneo.
Il testo poetico smentisce e nega incessantemente se stesso. Ogni attestazione, ogni affermazione nel contesto è smentita se non dal suo opposto da una tale sarabanda di deroghe, di esclusioni, di restrizioni, di doppi sensi, di correzioni ironiche, che l'attestazione, cosí contraddetta, perde totalmente la positività del suo segno, l'affermatività rituale. E i nuovi significati restano definitivamente ed esclusivamente immanenti a *quel* con-testo e lo autenticano come unico ed irrepetibile.
Si è tornati cosí alla proposizione iniziale del testo come *ossimoro permanente*.
Come la vita, anche il testo poetico cioè — che pur in tanti ormai negano di assumere come mimesi di quella: e che però in molti ammettono di riconoscere come neutrale descrizione di essa — si attesta, nella sua relativizzata autonomia, come rifiuto di ogni affermazione, e, allo stesso tempo, come affermazione di rifiuto. Le contrarietà del testo con-tessono un testo contrariato.
Espressivamente, l'abbiamo visto, questa nuova ontologia del testo viene raggiunta attraverso una reinvenzione dell'uso del linguaggio, attraverso una diversa tessitura del testo. Nel testo le parole (le immagini, ogni altro "segno") trovano cosí (contraddicendo incessantemente se stesse: «Incespicare, incepparsi/è necessario/per destare la lingua dal suo torpore./Ma la balbuzie non basta», scrive Montale) un funzionamento eccezionale che

[18] R. Barthes, op. cit., p. 13.
[19] E.D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», Bologna, 1973, p. XIII. Le osservazioni sono del curatore italiano, G. Prampolini.
[20] Sul senso etimologico di ambiguità, si veda il capitolo: *Il quadro referenziale: cinema, pratica comunicativa*.

squaderna una gamma assolutamente nuova di significati, del tutto estranei alla utilizzazione convenzionata e normale.
E'questo dunque il radicamento della sostanziale ambiguità del testo, ambiguità che è la sfragistica delle moderne poetiche. Si ottiene in questo modo di «far capire quel *quid* al quale le parole sole non arrivano» (Montale).
Avviene cosí che un testo autenticamente sostanziato di poesia possa comunicare prima d'esser capito. Avviene cosí che la comprensione preceda l'intelligenza del testo, e che la comunicazione anticipi la critica. Questo probabilmente intendeva dire lo Esenin di «Vascelli equini»: «Tutto a comprendere e a prendere niente/- venne qui sulla terra il poeta» [21].

In questo modo prende luce anche l'affermazione di Borges nelle «Otras inquisiciones». Il testo che resta è sempre capace di una infinita e plastica ambiguità. E' tutto per tutti (e sul *totum singulis* ritorneremo piú avanti). E', cioè, uno specchio che svela i tratti del lettore; ed è insieme una mappa del mondo.
L'indifferenza del testo è dunque relativa e assoluta allo stesso tempo. E'assoluta nel senso che è fedele al mondo che riporta e al lettore che l'investiga. E' relativa nel senso che l'infedeltà a se stessa è una norma e la contraddizione la sua sostanza. Il testo insomma non è mai adultero ma sempre spergiuro.
E'qui che nasce il paradosso del testo: di qualsiasi testo, verbale, iconico o d'altro qualsivoglia segno.
Perfido e autosufficiente, contrariato e inalterabile, «adeguatamente» relativo, il testo *pur* comunica un Assoluto. Il testo si propone anzi intermediazione di un Assoluto tra due terminali: un uomo e un uomo.
Dove il secondo uomo è invitato a penetrare in questo testo autosufficiente e impassibile che il primo uomo ha auctivamente tratto-da sé e riversato, decisamente, in una forma.
Cos'è la forma? Suggerisce Eco: *la Forma è ciò che è*. Una volta che è nata, la Forma resta davvero inadattabile al mondo, alla storia, alla società, allo spazio e al tempo? E sono loro, il mondo, la storia, la società, lo spazio e il tempo ad agguagliarla, ad aggiustarsi su di essa, a mutare, ad emendarsi perfino a sua immagine? [22]
Se questo vale per la comunicazione ordinaria, se questa precarietà e instabilità dei messaggi si riscontra già nell'ambito della semplice informazione, la situazione si complica naturalmente

[21] Sul concetto di ambiguità come sfragistica dell'espressione poetica ritorneremo piú avanti tra qualche pagina e nel capitolo relativo alla pratica comunicativa.
[22] U. Eco, *Il problema della ricezione*, in «La critica tra Marx e Freud», Rimini, 1973, p. 20.

quando si passa nell'ambito della comunicazione espressiva, quando cioè il messaggio informativo lascia luogo al messaggio estetico, al testo poetico.
Il messaggio informativo è sostanzialmente e tendenzialmente univoco. Il messaggio poetico che fa il testo è tendenzialmente ambiguo. La misura di ambiguità anzi quantifica l'esteticità di un testo e lo stacca dal piano della semplice informatività.
Ambizione dell'ambiguità poetica del testo è di «far capire quel quid al quale le parole sole non arrivano». E'di dar luogo a un funzionamento straordinario del codice comunicativo attivando un gioco combinatorio assolutamente originale, inusuale e inedito. Non si tratta ovviamente di una originalità assoluta: l'ambiguità non è tanto pronunciare qualcosa di inaudito quanto piuttosto dire cose risapute *come se* non fossero state mai dette e/o *come non* sono state mai dette.
Il codificatore del messaggio estetico invita i decodificatori ad una sfida diseguale e provocatoria sul testo. Li stuzzica ad una avventura interpretativa «che interroghi i significati, li rapporti alla loro matrice fisica (suono, colore, pietra: in una parola, "materia") che arricchisca il messaggio con rapporti personali e lo carichi di evocazioni supplementari» [23].
Ecco dunque come si situa la sfida dell'auctività che dicevamo coessenziale alla lettura critica di un testo. Ecco come a buon diritto il lettore può esser definito non tanto un autore vicario quanto un coautore, un *minister* accanto a un *magister* [24].
Ma il destino del messaggio poetico, cioè la sorte del testo, è assolutamente incerta a questo punto. Da una parte l'autore certamente desidera che il lettore intenda almeno in parte ciò ch'egli ha voluto esprimere, e la intenda nel *senso* (intendiamoci: senso qui vale *e* direzione *e* significazione) delle sue intenzioni; dall'altro si augura che il suo testo sia talmente pregnante, esuberante e fervido che il lettore possa e sappia coglierne risonanze, a lui autore, inavvertite o addirittura impensate e sconosciute.
All'antico quesito sull'equivalenza o non del testo poetico com'è generato dall'autore e com'è sentito dal lettore si può rispondere considerando la prassi di comunicazione. Introdurre le nozioni di codice, di messaggio, di mittente o codificatore, di destinatario o decodificatore aiuta a determinare gli elementi del problema [25].
Il messaggio raggiunge il destinatario con l'identica portata, calibro e spessore con cui è stato emesso dal mittente solo nel caso

[23] U. Eco, art. cit., p. 21.
[24] Rinvierei alle mie osservazioni su questo argomento, *Proposta per una deontologia della critica come «ministerio» alla conoscenza*, «Vita e pensiero», 1967, 9, pp. 939-942.
[25] Il punto più recente e ampio su questa problematica dei fenomeni comunicativi è offerto da G. Braga, «Per una teoria della comunicazione verbale», Milano, 1977.

teorico in cui il decodificatore sia una specie di "doppio" del codificatore, un suo gemino con le medesime dimensioni di esperienza vitale, culturale, eidetica, estetica, etica e dianoetica.

Il campo stesso del messaggio è poi un campo instabile. La sua significazione è precaria, instabile, fluttuante perché la connessione tra i significanti e i significati, tra espressione e contenuto è una connessione approssimativa, malferma e grezza.
Avviene cosí normalmente una doppia sfalsatura nella pratica della comunicazione: una relativa all'identità del codice e una relativa ad un suo uso non omologo.
Una prima serie di sfalsature si ha quando il recettore si dispone a inverare il contenuto del messaggio. A un significante dato corrispondono, nel codificatore e nel decodificatore, corrispondenze di significato simili ma non identiche. Il codice di decifrazione è insomma omologo ma non perfettamente eguale nel mittente e nel recettore. L'esperienza personale, il "vissuto", l'enorme e spesso caotica quantità di acquisizioni, di percezioni, di riflessioni che ciascuno diversamente organizza, intervengono in maniera determinante a rendere appena approssimativa la convenzionalità del codice.
Il codice dunque non è *mai lo stesso* in partenza e in arrivo. Ed è la prima sfalsatura.
La seconda è data dalla diversa possibilità di utilizzazione del *medesimo* (approssimativamente medesimo) codice. Ogni segno del messaggio ha un contenuto certo e definitivo solo sul piano ideale e statistico della comunicazione teorica. In realtà, non solo la convenzione del codice intesa nella sua globalità ma ciascuno dei significanti convenzionati nell'ambito del codice «aprono nella mente del recettore un campo sematico piuttosto ampio» [26].
Ancora una volta torna in ballo la situazione (diversa) e la psicologia (diversa) del recettore rispetto a quelle dell'emittente. Situazione e psicologia *altre* innescano un assai dissimile anche se non necessariamente diverso gioco di relazioni, di rimandi, di evocazioni di fronte alle provocazioni del testo. Univoco in uscita, il testo, per cosí dire, si sfà nel tragitto comunicativo. E viene ri-preso e ri-costituito da ciascuno dei molti recettori plurivocamente. Non è un paradosso dire che neanche l'orario ferroviario – paradimma di perspicuità – è ricevuto univocamente se il lettore non ne padroneggia alla perfezione il relativo codice.
Ecco in che senso il testo espressivo è sempre eguale e sempre diverso. Perdura uguale a se stesso nel tempo e si offre, spazialmente, come incessantemente nuovo e diverso perché assecon-

[26] U. Eco, art. cit., p. 20.

da, secondo intensità difformi, le capacità ricettive e auctive dei molti lettori.
E il lettore, a sua volta, è provocato duplicemente dal testo. Da un lato a scoprire con la massima approssimazione che gli è possibile il codice iniziale e autentico, quello che è stato usato dall'autore. Dall'altro lato il lettore si sente sfidato e quasi compromesso dall'autore in un carosello auctivo che lo involve ad aumentare la significazione del testo secondo codici *altri*, piú limpidi e distenebranti.
La misura di ambiguità del testo è cosí indice di provocazione per i fruitori del testo: quanto maggiore è l'ambiguità tanto maggiore è la carica di provocazione, tanto maggiori sono le possibilità di reinvenzione e di dilatazione delle significazioni del testo, tanto piú numerose sono le occasioni di incremento della sua portata espressiva.
E' proprio l'*ostrannerie* cara ai formalisti russi a costringere necessariamente il lettore ad un coinvolgimento attivo e appassionato di decifrazione, di dissuggellamento e di apertura del testo.

La critica è dunque una *reinaugurazione del testo*: operazione ardua, faticosa, incerta, mai definitiva; che domanda acume, perspicuità, sensibilità e gusto. Un'operazione da ricominciare da capo di fronte a ogni nuovo testo, perché ogni nuovo testo espressivo ha un margine di inusualità che va scoperto, identificato, decifrato e valutato nella sua ricchezza e nelle sue ridondanze. E l'approssimazione, in questo caso, non è già un'imputazione nei confronti delle possibilità comunicative ma piuttosto la sfragistica del ravvisamento della propria finitudine dinanzi al possibile Assoluto del testo.
Il quale testo, per tornare a Valéry, ha appunto questo di vitale: che una volta generato vive autonomamente la sua vita e si rigenera incessantemente negli approcci interpretativi. Si può ripetere allora che non esiste il senso autentico di un'opera e che non esiste l'autorità dell'autore. Qualsiasi cosa egli abbia voluto significare, ha *scritto* quel che ha scritto. Una volta reso pubblico, un testo è come un meccanismo di cui ciascuno può servirsi a seconda delle sue capacità. E nulla ci autorizza a pensare che il costruttore sappia usarlo meglio di un altro.
Rispunta cosí il principio dell'autosufficienza sematica del testo poetico il quale esiste anche al di là o addirittura contro — talora — le intenzioni significanti dell'autore. Un certo proposito espressivo di un certo autore, infatti, può esser stornato o addirittura eluso da un testo malavventurato e infelice.
Quando insomma il testo non omologa le intenzioni espressive di un autore, quando il testo finisce col significare *altro* rispetto al

progetto del suo autore, resta comunque la sua datità, la sua fenomenologia, che vanno considerate in se stesse per quello che riescono a valere per la società dei decodificatori, dei recettori.
In questo caso il testo che rappresenti solo parzialmente o approssimativamente gli intendimenti dell'autore potrebbe «accettare» di rappresentare *almeno* il significato dei lettori. Ma l'*audience* non è né una né indifferenziata: e questo vuol dire che il testo è «a disposizione» di ciascun lettore (o critico) e ch'esso accetta e accoglie – *patitur* – di rappresentare tutti i significati che ciascun lettore in questo testo ravvisa.
Non è perciò difficile ipotizzare altrettanti significati quanti sono i lettori (o critici). Anche se Eliot sosteneva che ciò è impossibile, in quanto il significato di un testo non sarebbe già quello *voluto* dal suo autore ma quello inteso dai vari «lettori sensibili» [27].
Questa situazione effettuale di anarchia di letture, di critica anarchica, appare insuperabile senza il ricorso già proposto in antitesi a Eliot ad un principio di valore, a un criterio assiologico: per cui si imporrebbe su tutte la lettura piú valida, *la lettura migliore.*
Ma anche questa indicazione è solo apparentemente risolutiva: chi stabilirà e *come* se una lettura, una critica è effettivamente la migliore? Quella che appaia piú convincente? Quella piú plausibile, piú ridondante, piú ricca di "sensibilità"? Quella che riscuota maggiori consensi?
E anche ammesso che sia possibile convenire su una normativa assiologica, resterebbero in lizza pur sempre almeno due significati: quello dell'autore e quello del critico che ha "imposto" in qualche modo la sua lettura *migliore*. E il critico "numinizzato" diverrebbe a questo punto, in quanto suggeritore del significato migliore, il vero autore, l'autore autentico del testo.
Quando si comincia a contestare le intenzioni (bene o mal) espresse dall'autore nel testo considerato come significato autentico, come *primum* normativo della lettura e della critica, si va molto in là sulla strada del relativismo critico e si arriva a una sorta di relativismo assoluto della potenzialità critica.
E se si può accettare di ammettere storicisticamente che il significato di un testo possa mutare col mutare dei tempi e delle circostanze e delle sensibilità e delle culture; e se non si può smentire l'insinuazione dello psicologismo secondo la quale il significato di un testo può variare da lettura a lettura, da critica a critica, da recettore a recettore, non resta altra possibilità di restaurare "l'autorità" del testo (e il suo stesso primato in fronte sia alle intenzionalità espressive, che abbiam riconosciuto poter esser *diverse*, del suo autore, sia davanti alle indefinite possibilità di lettura e di

[27] E. D. Hirsch, «Teoria dell'interpretazione e critica letteraria», op. cit., p. 14.

critica da parte dei fruitori/decodificatori) se non accogliendo la distinzione tra significazione e significanza.
Con *significazione* indicheremo la relazione stabilita dall'autore tra significante (segno, materia, o parte presente del testo: parola, immagine, nota musicale, espressione plastica) e significato (realtà affigurata, cioè la parte assente del testo, l'allusione accreditata).
Rettificando Hirsch [28] diciamo che la significazione è ciò che un testo esprime, ciò che l'autore ha voluto esprimere secondo una certa sequenza di segni (verbali, iconici, musicali, plastici).
Significanza indica invece il rapporto tra questa significazione e una situazione, una concezione, una ideologia, un qualsiasi lettore-recettore. Significanza è dunque il rapporto tra una costante (il testo, «tessuto», esito anch'esso di un rapporto, quello tra significante e significato) e una variabile (lo stesso lettore, oggi e dieci anni dopo; lettori disparati e diversi; pratiche ermeneutiche diverse, difformi situazioni ecc.).
Sicché la significazione di un testo non cambia; possono invece cambiare le sue significazioni.
In questo modo non solo appare salvo il primato del testo, ma viene recuperata in buona parte anche l'intenzionalità dell'autore, la sua determinazione a esprimersi attraverso *quel* testo e attraverso *quei* segni del testo. In questo modo si salvano e si autenticano anche le diverse capacità e sensibilità ermeneutiche, difformi da lettore a lettore e tra tempo e tempo: ma tutte queste capacità devono fare i conti con la stessa costante relazionale, il testo, esito espressivo di un gioco combinatorio di assembleaggio che, riuscito o meno, ha nell'autore il suo principio d'individuazione.

Ma la disposizione corretta di un lettore-critico di fronte a un testo non è primariamente quella di determinare se la sua significazione sia esattamente quella che l'autore intendeva stabilire. Conoscendo poetica e realizzazioni poietiche di un autore, poniamo cinematografico, di fronte ad un'opera nuova un lettore-critico può peraltro avere legittimamente il sospetto che in certi luoghi del testo esista una sfalsatura tra intenzioni espressive dell'autore ed espressività effettivamente significate. Il confronto della propria impressione con quelle di colleghi accorti potrà confermarlo o non in questa impressione: gli resta pur sempre la possibilità di un controllo *sul* e *con* l'autore del testo.
E non è affatto raro il caso che questa impressione di sfalsatura venga convalidata proprio dall'autore (per esempio nel corso di un incontro tra autore e critici, dopo un'anteprima). In questo caso il

[28] E. D. Hirsch, op. cit., pp. 17-19 e 244-246.

lettore-critico la registra per buona pace degli altri fruitori/decodificatori: ma il suo e altrui punto di riferimento resterà comunque il testo filmico *comè ormai è*, unico referto decisivo per l'avvio di qualsiasi operazione critica. La funzione critica s'appunta sul *certo* del testo, non sull'*eventuale* delle sue infedeltà alle intenzioni espressive dell'autore.
E' dunque la certezza del testo non le sue possibili infedeltà alle intenzioni espressive dell'autore la prima destinazione, il primo ingaggio del critico. Il quale dovrebbe porvisi dinanzi con una accortezza correlativa alla distinzione che abbiamo appena stabilito tra significazione e significanza del testo stesso.
La datità del testo, la sua oggettività reale, la sua fisicità non risultano dalla sola materialità di singole parole, di singole immagini o suoni o gestualità che siano. Il testo è struttura, è ideazione simbolica, è compromesso tra codice e invenzione, è rappresentazione convenzionale. La sua immediatezza oggettiva è solo l'effetto e la conclusione d'un laborioso travaglio di assembleaggio, o, per dirla alla maniera di Quintiliano, è conseguenza d'una fusione tra *inventio*, *ordo* ed *elocutio*.
Nel caso specifico del film, non è il montaggio né qualche altra particolare figura espressiva ad inarcare la struttura, la congruità del testo economico. Ma piuttosto, come suggerisce Mitry [29], un principio generalissimo, quello delle relazioni e implicazioni considerate nelle loro rivelazioni espressive, nel modo con cui si producono creativamente. Non è solo dunque problema di armonia di fondo e di forma. Ma di costante equilibrio delle parti, di congruità insomma, per quanto essa è possibile all'umana comunicazione.
La prima destinazione del critico è quindi di raggiungere la significazione corretta del testo: si tratta di stabilire correttamente qual è il senso vero del testo, si tratta di riconoscere l'intenzionata relazione che l'autore ha inteso stabilire tra significanti e significati nel tessuto del testo.
Già l'ermeneutica romantica è stata inflessibile sull'opportunità di distinguere due momenti nell'approccio al testo, l'interpretazione e la critica.
Die Interpretation, sanciva August Boeckh — nella sua famosa «Encyclopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften» [30] nella quale aveva definito la filologia «Das Erkennen des Erkannten», riconoscimento (comprensione) del riconosciuto - è ricostruzione della significazione del testo in quanto tale, con le due "presenze" esplicite ed implicite.
Die Kritik, invece, è un momento ulteriore: si fonda sui risultati

[29] J. Mitry, «Esthétique et psychologie du cinéma», 2, «Les formes», Paris, 1965, p. 386.
[30] In E. D. Hirsch, op. cit., pp. 108 e 218-219.

della interpretazione e s'allarga a considerare la contestualità del testo. Si apre cioè alle significanze del testo, cioè ai possibili rapporti tra significazione del testo e situazione storica, tra significazione e ideologie, tra significazione e lettori, sgranati nel tempo. Il testo non è piú considerato ora in sé e per sé ma nel suo rapporto con "qualcos'altro": il fine di questa ulteriore operazione "filologica" è appunto d'individuare questi rapporti [31].

Una volta posta l'oggettività dei due versanti del testo (*significazione* del testo: il testo in sé; *significanza* del testo: il testo nelle sue attinenze a un quid fuori di sé) non si può sfuggire a stabilire anche una doppia valenza dell'approccio critico: *l'interpretazione*, come momento identificativo della significazione, *la critica vera e propria*, come momento ulteriore ricognitivo della/e significanza/e.
Distinguere in sede teoretica i due momenti non significa naturalmente dettare una metodologia pratica. Non è detto che la critica-in-atto debba cioè tenere rigorosamente distinti i due momenti della ricognizione *del* e *nel* testo. È evidente che il versante della significazione e quello della significanza sono interdipendenti; e di fatto nella pratica critica ciò viene verificato normalmente proprio attraverso la discorsività dialettica delle recensioni, che sovente hanno appena per sottinteso o addirittura per omessa questa differenziazione.
Come nel testo sono confuse le due componenti valenze del testo, cosí è affatto normale ch'essi vengano confusi anhe nel momento della rilevazione critica. Ma l'intersecamento delle due funzioni della critica non deve essere necessariamente la conseguenza di una confusione teorica.
Un esempio concreto sussunto dalla realtà del cinema aiuterà a precisare il nostro discorso.

[31] E. D. Hirsch, op. cit., pp. 228-229

il testo: ROMA CITTÀ APERTA di Roberto Rossellini, 1944/5

CAMPO DELLA SIGNIFICAZIONE (il testo in sè e per sè)	CAMPO DELLE SIGNIFICANZE (rapporto tra significazione e) *				
	SITUAZIONE		IDEOLOGIA	I LETTORI	
	STORICA	DELLE RIPRESE	DELL'AUTORE	CONTEMPORANEI	CONSECUTIVI
- una vicenda a caldo autenticata sulla/dalla realtà (cfr. l'"attesa")dell' occupazione nazista di Roma: * una popolana, Pina, madre d'un bimbo è prossima alle nozze : viene uccisa in un "rastrellamento" * un militante comunista (Manfredi) e un prete (don Pietro) lottano per la stessa causa * il comandante tedesco (Bergmann) * il disertore austriaco * il 'coro' : un quartiere popolare di Roma, casoni, cortili, ove la vicenda di ognuno è la storia di tutti - riflessione "tempestiva" su uno scampato pericolo: * "oggetto vivo è il mondo, non la storia, non il racconto" * "maniera documentaria di osservare e realizzare" * ritorno continuo alla fantasia :"poichè nell'uomo v'è una parte che tende al concreto e un'altra che spinge all'immaginazione" * la "religiosità" * l' "attesa" : "nel racconto cinematografico è essenziale l'"attesa":ogni soluzione nasce dall'attesa.E' l'attesa che fa vivere ,l'attesa che scate-	- occupazione nazista di Roma: settembre 1943-giugno 1944, 268 giorni - 9/10 settembre i granatieri difendono il ponte della Magliana; soldati e popolo (per la prima volta insieme dopo il 1848) si oppongono ai tedeschi al Testaccio e a porta sanPaolo - 16 ottobre: dichiarazione del CLN: appello a una "sincera e operante unità spirituale del paese" che "non può farsi sotto l'egida del	- il film nasce dall'ampliamento di un documentario su don Morosini; interventi di Fellini sulla sceneggiatura di Amidei e Consiglio - sceneggiatura (come traccia per le invenzioni estemporanee sequenza per sequenza (scritta nei primi sei mesi del '44) - studi e laboratori sono chiusi; si gira con pellicola di scarto, con illuminazione impropria, per le	- la 'fratellanza' : ripiegamento 'storico' sull'unanimismo delle forze politiche e dell'istinto popolare come 'fronte' all'occupante - visione tragica dell'uomo e della società per l'imminenza della morte:"tu sola ci convinci della nostra bassezza, tu sola ci fai conoscere la nostra dignità"(Bossuet) - film non come dichiarazione ideologica, ma come revisione di	- lo shock del 'politico' dopo venti' anni di diseducazione fascista - un nuovo modo di usare il cinema: l'insulto della realtà in vece della divagazione della commedia	- reintegrazione della memoria - recupero d'una temperie storica ed ideologica altra: speranza che una rivoluzione sociale seguisse la liberazione: "Con pena/con lunga ritrosia/ci ricredemmo./ Rimane in noi il giglio di quel-

no la realtà, l'attesa che dopo la preparazione, dà la liberazione."
(Rossellini, in 'Cinema', 92, 16.8.1952)

l'attuale governo costituito dal re e da Badoglio": parte della resistenza romana fa capo al CLN, parte al governo del Sud
- 24 gennaio: sbarco anglo americano ad Anzio; situazione preinsurrezionale a Roma; contraccolpo negativo quando la testa di ponte viene bloccata; si intensifica l'azione dei GAP
- 23 marzo: attentato di via Rasella; rappresaglia: "dieci italiani per un tedesco": i 335 delle Fosse Ardeatine; rallenta l'azione gappista; dubbi sull'"eticità" dell'attentato

strade; come teatro di posa si utilizza un vecchio padiglione adibito alle corse dei cani
- vengono utilizzati due attori professionisti di estrazione ed estro 'romaneschi': loro 'trasformazione drammatica'
- la precarietà delle riprese diventa metodo, l'ambizione di essenzialità, stile
- il film diventa l'archetipo involontario del film neorealistico; pericolo di identificazione tra "movimento neorealistico" e una temperie storica datata/databile

valori umani e nuovo "invito alle storie"
- storia come introduzione alla trascendenza e proemio all'eternità: una Weltanschauung cristiana interpretata da un intellettuale borghese

l'amore."
(Tobino)

CAMPO DELL'INTERPRETAZIONE

CAMPO DELLA CRITICA

- 3 maggio: parziale fallimento dello sciopero generale
- 4 giugno: liberazione di Roma

3. Ruolo dei critici o critici di ruolo?

Non è di rigore, ma spesso l'etimologia funge da etilogia di una funzione verbale o di un rúolo sociale.
Il ruolo appunto: il ruolo del critico, del decodificatore, del *grand commis* al deassemblaggio del testo. Esiste un ruolo del critico? I critici esistono certamente: è da vedere ancora – ci proveremo piú innanzi – se esista la critica, e come essa esista. Ma se il critico esiste, esisterà un suo ruolo. Quale?
Cos'è anzitutto un ruolo? [32]
Un'incursione discreta nell'etimologia ci avvisa che il lemma *ruolo* è la prosecuzione del tardo latino *rotulus*, una derivazione da *rota*, probabilmente *nomen actionis* di uno scomparso *retere*, correre in tondo, rotolare, circolare. L'area semantica di *rotulus-ruolo* è quella del carro, del mezzo di locomozione su ruote, della ruota che ne sostanzia la dinamicità. Qualche cosa, dunque, che è comunque piú prossimo al moto perpetuo che non alla olimpica staticità. A ruolo si accompagna l'idea di qualcosa che è sintomo e strumento di un progredire, di un procedere lungo certo direttrici, nello spazio, nella storia e nella società.
Sociologicamente parlando, il concetto di ruolo si pone come concetto mediano tra il concetto di individuo e il concetto di struttura: è il crocicchio ove s'intrecciano persona e realtà sociale, è l'osservatorio da dove si scorge la società non come una totalità astratta, ma come una trama di rapporti sociali determinati, *come gioco delle parti* che in essa i singoli interpretano.
Assumere un ruolo, qualechessia, nella drammaturgia della società significa, per dirla con Ferrarotti, porsi al posto dell'altro – di un altro – in modo da anticiparne una risposta [33].
L'idea della circolarità, della precessione, dell'interscambio dei "momenti" del movimento, sociale in questo caso, che caricava inizialmente l'etimo conferma il destino della parola *ruolo*, anzi diventa il suo *primum communicationis*: l'interrelazione sociale – e di gruppo – chiede a ciascuno la consapevolezza delle significazioni del suo dire e del suo agire; chiede a ciascuno di anticipare la risposta presunta eccitata negli altri per utilizzarla in ordine al controllo del proprio comportamento; chiede a ciascuno la disponibilità a capire l'atteggiamento degli altri in faccia alla sua provocazione, al suo "chiamare in causa"
La condizione per la comunicazione viene posta al momento della verifica di questa attitudine, nell'istante in cui la si avverte effettuale: è questa l'anagrafe del simbolo significante, per dirla come

[32] La registrazione piú recente sulla teoria del ruolo è in G. Braga, op. cit., pp. 38-51.
[33] F. Ferrarotti, «Idee per la nuova società», Firenze, 1966, p. 26.

George Mead, cioè l'identificazione del contenuto necessario per una "comunione" di significati. Di piú, è l'accertamento che il canale di comunicazione è attivato e resta attivo; usando il sottocodice semiologico dovremmo parlare di riscontro della funzione fatica; è la riprova che il mittente e gli altri utilizzano il medesimo cifrario di comunicazione (funzione metalinguistica); è il riconoscimento che il messaggio è andato a segno (funzione conativa) proprio per la pregnanza dell'informazione o per l'intensità della provocazione (funzione denotativa). Tutto questo aggiustamento di fattori d'interrelazione, questa *Einstellung* di funzioni, questo *role-taking* dell'altro contesto, sostituirebbe, ancora secondo Mead, non una semplice espressione d'intelligenza, ma ne sarebbe l'essenza vera, la sua fondazione costitutiva [34].
La nozione di ruolo a livello sociale rinvia inevitabilmente all'idea di gioco di gruppo, o *game*. *Game* è un gioco convenzionato su regole che ogni partecipante accetta di osservare. Gestendole in rapporto agli altri, egli "fa gioco". Partecipando al gioco secondo il ruolo che gli è proprio, il giocatore interpreta sí liberamente se stesso ma nel quadro delle correlazioni autorizzate dalle regole del gioco stesso. Egli inventa il gioco via via, sulla stregua delle risposte degli altri giocatori; ed egli stesso gioca "in previsione" delle risposte degli altri. E' anzi pronto ad assumere le posizioni degli altri, a sostituirsi a loro e ad essere da loro sostituito: sí che tra i diversi ruoli si viene contessendo una trama di relazioni estremamente fantasiosa, ma non imprevedibile, perché in qualche modo pronosticata e prevista, almeno come possibilità, dalla definizione stessa delle regole del gioco.
Pensiamo al gioco della pallacanestro. Il gioco richiede cinque giocatori con ruoli definiti: indicativamente, due esterni — dietro, due ali, un pivot.
Ecco: ogni ruolo comporta una funzione ben precisa, almeno nell'ambito della tattica di gioco che viene scelta (ma anche continuamente variata nel corso del confronto per contrastare piú efficacemente l'avversario). Non solo ciascun ruolo è in funzione di ogni altro ruolo, ma la posizione di ciascun ruolo è intercambiabile per attivare l'efficacia del gioco stesso: e il gioco è tanto piú efficace quanto piú il giocatore che interpreta il ruolo che gli è proprio è in grado di anticipare dentro di sé — secondo meccanismi esperimentati in allenamento, provando e riprovando — le mosse (cioè le risposte) di ogni altro membro del gruppo, regolando pertanto le sue libere invenzioni di gioco sulla base di queste anticipazioni. Ogni reazione dell'altro, ogni suggerimento esplicito o convenzionato dell'altro, ogni mossa dell'altro va intesa e compresa tempe-

[34] F. Ferrarotti, op. cit., pp. 25-36.

stivamente se si vuole giocare con possibilità di successo.
Ciascun ruolo insomma non può non tener conto delle funzioni degli altri ruoli se vuol gestire con successo la propria parte.
Fuor d'immagine e tornando alle indicazioni di Mead, si può dire che è soltanto nel quadro del *game* sociale che si realizzano e si esaltano le possibilità e i sensi dei propri interventi nell'ambito del proprio ruolo.
E'nel quadro del *game* sociale che attraverso la "scoperta" degli altri si realizza la consapevolezza dell'alterità, e si socializzano i propri comportamenti mettendo in conto e anticipando le reazioni altrui. E'il gioco delle reazioni anticipate e posticipate, è la struttura interrelata da questi infiniti possibili "tener conto dell'altro", è la totalizzazione del *role-taking* a costituire quello che Mead chiama il *generalized other*, l'"altro generalizzato". Ma «l'atteggiamento del *generalized other* è l'atteggiamento dell'intera comunità» [35].
La vita sociale sarebbe dunque — secondo questa prospettiva — il risultato della complessa trama delle relazioni interpersonali che il singolo ruolo vien attivando in funzione di ogni altro ruolo.

E' stato giustamente rilevato che questa teoresi, convincente sul piano orizzontale, non lo è su quello verticale; vale cioè in estensione ma non si cura della profondità. Non solo lo schema di Mead non fa posto — accanto alla posizione dell'individuo e delle sue correlazioni con la posizione degli altri individui nel quadro del *game* — alla situazione-condizione dei gruppi che rendono possibile questo gioco delle parti, ma, per continuare l'immagine del basket, Mead considera il gioco d'interrelazione nell'ambito di una squadra, non il confronto-emulazione tra squadra e squadra, tra gruppo e gruppo.
Lo schema di Mead non si apre ad altre nozioni omologhe, quali quella di "tipo di base di personalità"; quella di *status* (che corrisponde a *posizione in un sistema sociale* determinato; e che viene normalmente destinto in *ascritto*, se non dipende dalla volontà del singolo: quello di figlio, per esempio; e si definisce *acquisito*, se invece è la risultanza di una determinazione dell'individuo: quello di critico, per esempio); quella di forma comportamentale o *pattern*, la quale è appunto correlativa al ruolo che si gioca nella società.
Posto che il *social status* sia la collocazione disposta e riconosciuta per ciascuno degli altri membri del proprio gruppo, è ora possibile articolare, in corrispondenza dei diversi *statuses*, una gamma di ruoli, che possono essere "dominanti" o "subalterni",

[35] F. Ferrarotti, op. cit., p. 28.

"superiori" o "inferiori", "generali" o "specifici"; e via di seguito. Ad ogni *status* corrisponde piú d'una possibilità di ruolo: ad esempio allo status "acquisito" di critico cinematografico corrisponde un ruolo ancora tutto da definire o comunque difficilmente definibile – e il quadro di questo discorso, e la misurazione di alcune delle sue funzioni che incomincia nelle pagine che seguono danno un'idea della vischiosità del problema e della labilità dei suoi termini – un ruolo che "dipende" effettualmente da certi talenti individuali, da un certo gusto, da una certa competenza professionale, dalla capacità di comunicazione etc.

Eppure tutti questi talenti e capacità personali – che vengono messi e rimessi in gioco incessantemente per attivare e gestire il ruolo ("dominante"? "subalterno"?, "condizionato"?) – non hanno neppur loro libero campo di espressione e manifestazione: intervengono a chiudere il corso, da un lato, le attese di comportamento che il ruolo comporta (per il quotidianista: intervento a botta calda, commisurato alla importanza autentica e presunta del film recensito; eventuale subalternità alle esigenze di spazio concesso) e, dall'altro lato, la natura stessa di ogni ruolo che insinua inevitabilmente la reciprocità: a moglie corrisponde marito, a operaio corrisponde padrone, a critico corrisponde autore. E un'idea delle difficoltà e degli imbrogli di quest'ultima "corrispondenza", già di per sé palese, l'ha dato per esempio il convegno ferrarese del sindacato critici del novembre 1974 sul tema «Critici e autori: complici e/o avversari».

L'agglutinamento per omologia di ruoli è però naturale e normale per almeno due ragioni convergenti: un esplicito bisogno corporativo affatto legittimo, e una forse meno conscia aspirazione euristica che ne illustra la "ragion sociale".

La frequenza e la reciprocità dei rapporti nell'ambito di questo gruppo – che vien detto primario perché consente il rapporto vis-à-vis – mettono in tensione l'esigenza e l'opportunità che un modello di comportamento vada "oltre" le conformità di atteggiamento e di comunicazione ritenute necessarie a scansare contrasti e irritazioni e a conseguire certi risultati. Questo modello, che vale per ogni gruppo costituito in "sodalità professionale", si forma, registra ancora Ferrarotti, su una sfuggente combinazione di attività pubbliche e private, di giudizi, di atteggiamenti, di prese di posizione, di idee, sentimenti e reazioni che «finiscono per identificare, al pari di un distintivo, i "nostri" rispetto agli "altri"» [36].

La frequenza e la reciprocità dei rapporti nell'ambito di questa "sodalità" hanno due ulteriori conseguenze.

La prima è centripeta: è l'instaurazione *in progress* di un codice di

[36] F. Ferrarotti, op. cit., p. 31

gruppo, naturalmente non scritto e magari inavvertito (o avvertito come non condizionante dei singoli comportamenti) ma indubbiamente capace di una sua efficienza: la quale si rinforza, probabilmente, proprio nella misura in cui suscita antagonismi e contestazioni (soprattutto se esterni). È un codice, questo, che ordina la lealtà di gruppo e che sottintende la certificazione della propria bravura («Sii dei nostri; gli altri son dei bischeri»).
La seconda conseguenza è correlativamente centrifuga: le ragioni ideologiche inevitabilmente riemergono dopo l'unanimismo fondativo e inaspriscono in tempi assembleari il gioco di ripartizione dei ruoli interni (presidenza, direttivo etc.), mentre in tempi di *routine* riprende il gioco di protagonisti, deuteragonisti e comprimari, riprende l'omologazione per allogazione (nei gruppi regionali), mentre le abitudini di lavoro, la pratica professionale (quotidinisti e saggisti, giornalisti e docenti) e la posizione sociale ristabiliscono le disaggregazioni di prima. Soprattutto quest'ultima gioca in maniera rilevante negli equilibri della sodalità.
Poniamo il caso, a mero titolo indicativo, del SNCCI: la differenziazione del ruolo sociale mentre per un verso è elemento concorrente alla efficienza del gruppo, per l'altro si impone come meccanismo di controllo da parte del gruppo *in toto* sul comportamento dei singoli.
Per esempio, il rapporto di adesione e concordanza — in questo particolare contesto costituito da persone che bene o male, in qualche modo "giocano" il ruolo, ahimé sempre fungibile, di *opinion leaders* — tra direttivo/presidente e soci non può essere giustificato in termini di egemonia del presidente.
Anzi, il "governo" del gruppo deve tener – e di fatto tiene – debito conto delle indicazioni e degli umori dei soci e dei rapporti di forza che si vengono scomponendo e componendo all'interno del gruppo stesso. Il consenso non viene arrogato una volta sola e per tutte: ma viene dosato, per cosí dire, in base alle misurazioni — sempre imprevedibili e soggettive – sulla capacità del governo del gruppo di interpretare ed esprimere il piú largo spettro possibile di istanze e di problemi che toccano i gruppi *dentro* la sodalità: gruppi, all'interno dei quali, a sua volta, ciascuno tende ad atteggiarsi differenziatamente in relazione al ruolo che gioca *dentro* e a quello che gioca *fuori* del gruppo, nel contesto del proprio *status* sociale. Il quale, per molti, non coincide con quello della "ragione sociale": non tutti i soci infatti si sostentano, per esempio, scrivendo *solo* di cinema.

Tornando ora al ruolo del critico in senso stretto, prescindendo cioè dal suo *status* sociale (giornalista, docente universitario, romanziere) e cogliendolo nel suo *momento* espressivo tipico di

esercizio critico — nell'atto cioè di una comunicazione (informativa o valutativa che sia) — possiamo dire che questo *momento* implica non solo l'adesione ad un certo modello di comportamento — appunto quello che abbiam sopra rapidamente tratteggiato nelle sue luci e nelle sue ombre, nelle sue implicanze e complicazioni — ma consente anche, sia pure entro il quadro del *role-playing*, una interpretazione personale e, per quanto possibile, originale delle proprie funzioni. E ciò nella misura in cui c'è immedesimazione e consapevolezza del ruolo e c'è capacità di reinventarlo in maniera personale, a misura della propria cultura e della propria *Weltanschauung*.

A questo punto, per approfondire il discorso, bisognerebbe introdurre le misurazioni sociometriche di J.L. Moreno per calibrare e scrutinare il margine di "ossequio *al*" e di "reinvenzione *del*" ruolo (semplice assunzione del ruolo; attivazione parzialmente creativa; creatività assolutamente autonoma) e per collocare e misurare l'importanza del ruolo nel contesto sociale e culturale di cui è parte [37].

Ma il discorso ci porterebbe oltre la nostra prospettiva che mette conto invece serrare concludendo le nostre osservazioni.

Corrispondendo dunque lo *status* a una posizione definita nel quadro di un sistema sociale (posizione che implica una gamma di aspettative che funzionano in relazione a domande ed attese connesse con altre *posizioni* nel quadro della stessa struttura) il ruolo è dunque l'attivazione del fascio di aspettative che una certa posizione sociale comporta.

Un esempio: lo *status* di padre è una posizione chiave nella famiglia e nella società maschilista proprie della nostra tradizione culturale. Lo *status* di padre assegna ad un uomo una posizione precisa, sempre in relazione ad altri *status* nel quadro della società maschilista. Quando il padre attivizza e gestisce i diritti/doveri della propria posizione per corrispondere alle attese degli *statuses* che gli sono correlati (lo *status* di moglie, gli *statuses* di figli, di madre, di fratelli etc.) egli svolge il ruolo che gli è proprio.

Non sempre naturalmente la collocazione di uno *status* significa libera gestione del proprio ruolo. Nel caso dello *status* di padre possono insorgere molteplici opposizioni ad un'efficace gestione del proprio ruolo: possono interferire cattive situazioni di salute, difficoltà caratteriali di comunicazione, impedimenti da assenze per motivi di lavoro o altro, situazioni conflittuali con la moglie/madre etc.

Un ruolo è fungibile infatti *soltanto* in correlazione con dei controruoli: come il ruolo di padre è fungibile in connessione con i ruoli

[37] J. L. Moreno, «Fondements de la sociométrie», Paris, 1954, pp. 29-34.

di figlio, cosí il ruolo di critico è fungibile soltanto in rapporto con i contro-ruoli di autore e di pubblico. Il ruolo del critico appare qui nella sua collocazione intermedia, mediativa, conflittuale rispetto alle posizioni di autore e di pubblico.
Il critico è dunque macroscopicamente nelle condizioni di sostenere conflitti intra-ruolo, che sono tipici delle posizioni (*statuses*) soggetti ad aspettative contrastanti. Come le aspettative dei figli possono entrare in competizione con le aspettative della moglie ponendo il padre e il suo ruolo in una situazione di conflitto intra-ruolo, cosí il ruolo del critico è istituzionalmente predisposto a questa conflittualità: perché quasi mai le attese dell'autore nei confronti del critico corrispondono alle attese del pubblico nei confronti del medesimo critico.

E non si deve dimenticare che si possono verificare ulteriori conflitti tra aspettative diverse, correlative ai ruoli diversi gestiti dalla stessa persona che pur abbia un suo *status* sociale ben definito. Poniamo il caso di un giornalista che lavora in un quotidiano. Lo *status* di giornalista è la sua posizione sociale. Essa implica certe aspettative da parte degli altri *statuses* della stessa struttura: il caporedattore, il direttore, il proprietario della testata. Quando gestisce il suo ruolo di critico egli non gestisce che *uno* dei possibili ruoli connessi allo *status* di giornalista.
La società contemporanea infatti, proprio per garantire la continuazione di se stessa, mentre tende a definire rigorosamente *statuses* sociali ben precisi in corrispondenza di vere o supposte specifiche competenze, obbliga contemporaneamente la stessa persona a svolgere piú ruoli. E *complesso di ruoli* è il termine sociologico che designa l'insieme di funzioni diverse che una persona svolge. Restiamo al nostro esempio. *Status*: giornalista; *ruoli possibili*: cronista, redattore di terza pagina; critico cinematografico; sindacalista; incaricato d'insegnamento universitario; membro di un partito politico; membro di una commissione ministeriale; dirigente di una associazione di categoria etc.
La posizione sociale del critico si colloca dunque in un'area fortemente conflittuale, al crocicchio di attese diverse e oppositive (dell'autore e dei pubblici); con un radicamento in *statutes* sociali diversi; con alto indice di competitività (la possibilità di svolgere attività critica militante non è certo aperta a tutti); con notevole rischio di contraddittorietà nel ruolo (un critico che per ragioni ideologiche o aziendali non può dir male di un film che non merita simili riguardi). Insomma una posizione precaria, ostica e intricata.
Eppure nonostante questa collocazione sociale condizionata e talora equivoca, il ruolo del critico, che pur stia alle regole del gioco, riserva margini di espressività, di invenzione e di influenza non

trascurabili [38], potenzialità che vanno nettamente oltre le possibilità e le competenze della persona che le gestisce. Ha ragione Moreno: anche in questo caso non sono tanto i ruoli a emergere dalla personalità, ma la personalità a emergere dai ruoli.

4. Disposti a capire

Da quanto abbiamo detto risulta che se indubbiamente esiste un ruolo di critico, non esistono invece critici di ruolo: nel senso che non c'è sovranità di corporazione che possa autorizzare o autenticare alcuno a gestire "legalmente" una *licentia judicandi.*
Anche se esistono corsi di laurea o scuole superiori (il DAMS a Bologna, la Scuola superiore di comunicazioni sociali a Milano) che avviano al mestiere, non c'è (fortunatamente) pompa di certificato che possa certificare alcuno di una conseguita maestria che *ipso facto* ce lo ingiunga come impancato giudice di autori e di testi scritti drammaturgici e iconici.
Parlare di scuole o di università autorizzate a conferire una tale investitura — in nome di chi o di che cosa? — come condizione necessaria perché poi i licenziati "autorizzati" si costituiscano in un "ordine" parallelo a quello dei medici o degli avvocati o dei commercialisti è un'amenità palese.
Che tali istituzioni esistano come area di parcheggio postuniversitario o come confortorio degli illusi non è peraltro da deprecare: una *institutio critica* può tornare utile a chi voglia imprendere il ruolo e non abbia a disposizione altre strade per giungervi.
Ma è chiaro che non c'è barba di autorità accademica che possa autenticare alcuno a emettere giudizi su un testo scritto drammaturgico o iconico. Il ruolo del critico non dipende da una patente o da un apprendistato, non è né una virtuosità né un mestiere. È semplicemente una delle funzioni dell'uomo di cultura. Come tale appartiene a tutti, non può essere data in esclusiva ad alcuno.
L'immagine della critica come una piramide sulla cui punta siede il critico e alla cui base sta incarcerato il pubblico, è tanto suggestiva quanto ingannevole: il critico non esercita nessuna *ars*, nessuno sciamanismo, non ha mandati da portare a termine né autorità da esercitare.
La superbia sfiducia di Aristarco Scannabue è stata depositata con

[38] Sul ruolo sociale e culturale del critico hanno osservazioni interessanti, a mo di scrutinio del questionario ai critici proposto da Annamaria Cascetta, Corrado Galignano e Maria Grazia Osnaghi, nel citato quaderno del Sindacato critici, «La critica cinematografica in Italia», pp. 104-108. Sulla questione nella capacità di influenza del critico, ritorneremo nel prosieguo della trattazione, nel corso del capitoletto dedicato alle responsabilità del critico di fronte al pubblico

la sua frusta. L'ipotesi di un recensore-giudice di statura balzachiana che con la sua parola innalza o atterra piú o meno definitivamente un autore è consegnata alla storia di un tempo che non torna. E Denis Diderot faceva bene a smorzare certe supponenze con frecciate maliziose: «i viaggiatori parlano di certi selvaggi che soffiando in certi tubi lanciano aghi avvelenati su chi passa: è l'immagine dei nostri critici». O, piú ironicamente: «Un giorno ci si ricorderà dei critici per tutto quello che non avran capito».
Ecco il nodo della questione. Altro è conoscere – secondo una prerogativa incrementabile – la *téchne*, altro è capire.
Conoscenza è conquistata e faticata acquisizione al proprio spirito di un oggetto vero e reale, che può essere lo spirito stesso o qualsiasi altro oggetto distante e diverso da esso. Questa acquisizione non è semplice rubricatura d'una datità, ma avvertenza anche della sua genesi, natura e proprietà. C'è grado e grado di conoscenza, naturalmente. E la parola che esprime i diversi gradi d'una conoscenza, naturalmente. E la parola che esprime i diversi gradi d'una conoscenza comporta sempre che l'oggetto conosciuto sia coltò cosí come deve essere, sia in rapporto a sé, sia in rapporto alla realtà esterna. Ne viene che questo conoscere, per quanto parziale e non approfondito, è comunque e in ogni caso veritiero.
Conoscere è dunque *sapere* ciò che un oggetto è. *Comprendere* è invece capacità di *rendersi conto* del perché un oggetto sia cosí e non diversamente. La comprensione va oltre la datità dell'oggetto per investigare i suoi spessori, la sua eziologia, la sua teleologia. Per restare nel nostro *hortus*, *conoscere* un autore (per es. Bergman) vuol dire aver presenti i connotati della sua poetica (in sostanza il suo programa d'arte) e le sue scansioni della sua poièsi (cioè dei singoli e successivi prodotti della sua poetica). Significa avere *in promptu* la struttura del suo discorso poetico, o, per cosí dire, l'anatomia della sua opera: una appercezione segmentata e intermittente.
Capire Bergman vuol dire totalizzare queste intermittenze in una linearità armonica; significa considerare globalmente quegli sparsi significati e quelle segmentate parti in quanto struttura significante.
Capire è saper sapere. E' intendere che la rubricatura parcellizzante è appena una mortificante – anche se inevitabile – avvertenza. E' condannarsi all'angoscia che viene dall'accertamento dell'impossibilità di cogliere tutte le relazioni di significazione e di significanza di un testo, di non poter possedere che una frazione soltanto dell'universo espressivo.
Ecco perché non può esserci scuola o apprendistato che possano autenticare questa coscienza, che resta poi l'unica perfetta inter-

prete del vivere e dell'agire. Mutevole magari, elastica magari, essa pure intermittente, la coscienza coglie in questo salto di qualità che intercorre tra conoscere e sapere il *principium individuationis* del critico: nel senso che essa sola autentica la qualificazione da una specificità condizione di *status* (quello intellettuale) a una concreta singolarità, magari definita nel tempo e nello spazio (quella, appunto del critico).
Per arrivare al dunque: mentre un critico è sempre un intellettuale invece non sempre un intellettuale è critico, o *un* critico. Il che equivale ad affermare che la critica è un *momentum* della cultura.

5. Critici alla sbarra

Il principio dell'accesa *querelle* tra autori e critici cinematografici si ebbe tre anni or sono per l'impennata di Petri scontentato dai critici che non avevano proprio fatto l'elogio del suo *La proprietà non è piú un furto*. I critici furono incolpati *in primis* di non aver affatto pensato a metter sotto processo di verifica il proprio ruolo, nonostante il '68; e a quell'imputazione altri addebiti seguirono, alcuni motivati e altri stizzosi.
Proiettati nell'occhio del ciclone, i critici si sentirono guerci con pretesa di insegnar a vedere, paralitici risoluti a insegnar a correre, assaggiatori dal palato guasto per la costrizione a ingozzarsi d'ogni sorta di cibo, compreso l'avariato e il rancido.
Ingannatori di se stessi prima che del pubblico babbeo, i critici avvertirono finalmente la supponenza del loro starsene "separati" e riservati a scrutinare il prodotto in ambienti asfittici per evitare la contaminazione del pubblico; e capirono l'immodestia del loro starsene diligentemente alla larga da *set* e moviole, sí che quasi sempre – rimproverava Pasolini – «non hanno la piú pallida idea di come si faccia un film. Nessuno che abbia mai avuto l'umiltà di seguire un film da capo a fondo».
Ciò nonostante, si arrogano imperturbabili l'ufficio di poliziotti della qualità, intervenendo molto spesso in modo «autoritario, aristocratico e astorico» (per esempio scrutinando i film a pallini e asterischi). Prevaricatori, insomma, o giú di lí.
Čechov, l'inquieto "gabbiano" che amando la vita ne scavittolava i risvolti segreti, aveva occhi severi anche per la sua categoria e il suo ruolo. Il sentimento d'autore – scrisse in «Brava gente» – è astioso e inesorabile, non conosce perdono.
Ecco: un critico smentirebbe il suo ruolo se non avesse questa considerazione per gli avventurosi rischi dell'artista. Però l'artista, a sua volta, dovrebbe saper riconoscere, con la giusta malignità di Nietzsche, in «Il viandante e la sua ombra», che i critici son come

gli insetti che pungono perché voglion vivere anche loro: vogliono il sangue, non il dolore.
Ritorna qui l'ipotesi del critico come artista mancato o addirittura accapponato. Lo spirito di Coleridge ha molti fratelli, probabilmente a ragione. Ma anche questa, come tutte le ipotesi, non fa storia dell'arte: farà invece storia personale. E qui ciascun critico, di fronte al tribunale di se stesso, avrà già confessato le proprie melanconiche mutilazioni.
E' invece da convalidare il parere di Eliot[39] per il quale buona parte del lavoro di un autore nel corso del processo creativo è lavoro critico: lavoro di cernita, di combinazione, di assemblaggio, di scarto, di rifiuto, di emendazione, di verifica. E' questo, in effetti, un impegno non meno critico che creativo.
Al limite, questo sforzo di critica impietosa e severa, cui l'autore si costringe nel momento in cui struttura la sua opera, può essere considerato l'operazione critica piú vitale e piú alta: di conseguenza autori di valore assoluto son proprio coloro che sono capaci di una assoluta acribia critica nei loro momenti *poietici.* Altro che obbedienza all'*enthousiasmòs*, altro che esser presi per incantamento, altro che profetica *expertise:* l'impeccabilità, la pulizia, il rigore strutturale posson far ben la parte dell'ispirazione, anche se esigono il pedaggio di una buona dose di tempo in sovrappiú.
S'accorge Eliot che questa prospettiva offre una ritorsione, però. Se una porzione almeno dell'impresa creativa si risolve in pratica critica, non può essere che la funzione critica, in qualche misura, possa assurgere a operazione creativa,
Non c'è correlazione tra assemblaggio e deassemblaggio di un'operazione creativa, risponde Eliot: se si pone l'opera d'arte come sostanzialmente autotelica e se si pensa l'attività critica come ordinata a qualcosa di diverso-da-sè, i due momenti non sono confondibili. Mentre resta la possibilità di operare una fusione tra attività critica e creativa: nel senso che l'*attenzione* critica, nel suo senso piú pregnante di *tendere-a* un *quid* fuori di sé, consegue il suo coronamento proprio in «una sorta di unione con l'atto creativo nello sforzo artistico» [40].

6. Tremila anni di abitudini e garbi del critico

Conticuere omnes intentique ora tenebant [41]. La settima estate ha rovesciato Enea sulle coste d'Africa. Didone l'accoglie, lo

[39] T. S. Eliot, «L'uso della poesia e l'uso della critica», Milano, 1974, p. 234 ss.
[40] T. S. Eliot, op. cit., p. 235.
[41] En., 2, 1.

ospita regalmente, gli offre un pranzo d'onore. Non gli stacca gli occhi di dosso, beve l'amore a lungo, a piccoli sorsi. E perché l'incantesimo duri gli chiede a nome di tutti di narrare i suoi sette anni d'avventura.
Il buio separa con tiepide fasce i convitati dal mondo. Al cenno del principio, cala il silenzio, e s'accende, sostenuta dalla tensione d'attesa, l'attenzione. E' la liturgia che inaugura ogni racconto, ieri verbale oggi anche iconico.
Si snoda l'affabulazione di Enea, distesa, muniziosa, colorita. Occupa due interi libri, per oltre millecinquecento esametri. Enea sequestrą a lungo *l'attenzione del suo pubblico* e quando finalmente tace, *quievit:* si distende e ripiglia fiato.
La soddisfazione del racconto finito in un *happy-end* spegne le tensioni in tutti, li ha resi paghi. Ma per la persona piú attenta, per la donna che piú ha partecipato all'evocata storia, non c'è riposo né distensione. Comincia anzi ora la sua fatica. E' il bisogno di replica che l'accende: *haerent infixi pectore voltus/verbaque nec placidam membris dat cura quietem* [42]. Le immagini di quel volto reale, l'immaginifico evocato fanno pressione nel suo spirito e un'ansia piena di angustie le vieta la distensione e il riposo.
E comincia, Didone, la sua lunga interrogazione sulla ragione di quel racconto, sui suoi sensi possibili, sulla personalità dell'autore — *solus hic inflexit sensus animumque labantem/impulit* [43] — l'unico che sia riuscito a colpire la sua sensibilità e a impressionarne la mente che ora vacilla...
Questo luogo della poesia classica che disegna una delle prime interrogazioni critiche su un fatto narrativo nel quadro della tradizione culturale del nostro occidente non è solo un *topos* letterario. E' *topos* esistenziale che si ripete ogni qualvolta un lettore non puramente passivo ma in qualche modo e per qualche particolare motivazione piú attento e piú capace di reazioni, si trova davanti ad un testo capace di interessarlo e di provocarlo.
Nel mondo antico e medievale che precede la meccanizzazione della scrittura, lo spirito critico cioè quello che vieta di accettare una asserzione qualsiasi, un qualsiasi testo senza porsi il quesito sulla sua origine e sui contenuti di valore e di significato — assunse sostanzialmente quattro attitudini, di fronte ad un *testo scritto:*
— quella dello *scriptor* [44]: la meno attiva, la piú inerte; quella dello scrivano che si limitava a riprodurre il testo senza nulla aggiun-

[42] En., 4, 4-5.
[43] En., 4, 22-23
[44] *Scriptor* da *scribere* (che corrisponde al greco γράφειν), tracciare dei segni, tratteggiare, disegnare incidere. È il verbo tecnico per indicare l azione di un autore che compone un'opera

gere di suo, per garantirne la permanenza in vita e un margine maggiore di diffusibilità;
— quella del *compilator* [45]: era la posizione del copista, che interveniva su diversi testi riproducendone parti "significative" che poi articolava secondo un certo ordine o in vista di un certo scopo, costituendo cosí un nuovo testo "intelleggibile", sovente non piú commensurabile con quelli che avevan subito l'estrapolazione;
— quella del *commentator* [46]: era la posizione del chiosatore, che considerava attentamente il testo e interveniva su di esso con osservazioni deferite dalle proprie conoscenze, allo scopo di renderlo piú intelleggibile;
— quella di *auctor* infine [47]: che indica colui che riferendosi ad uno o piú testi, ma ormai in qualche modo distaccato da essi, presenta le proprie idee fondandole sull'autorità altrui (l'unico libro "laico" riconosciuto fu, a lungo, Aristotele; allato, naturalmente, della Scrittura).
Dinanzi ad un *artificium* e all'*artifex* [48], il critico si poneva come *peritus* (da una forma semplice *perio(r)*, scomparsa a pro' del composto di forma determinata *experior,* provare e riprovare, fare l'esperienza *di* e *in* qualcosa; *expertus* è quindi uno che ha le mani in pasta, che ci sa fare, abile, versato, avveduto, competente) *additus artifici:* come un competente di buon gusto che si poneva allato, quasi un «doppio» dell'autore, con i soldi (e allora diventava acquirente potenziale) o senza (un raffinato esteta, o un "positivo

[45] *Compilator* (da *cum* + *pilare* che indica inizialmente l'ammassare ogni genere di materiali per realizzare una diga frangi-flutti prendendo sassi e detriti da dove capita; da cui, per traslato, l'idea di saccheggiare e rubare; e nel sottocodice della lingua letteraria *pilare* indica l'azione di saccheggio o di plagio di un altro autore, operazione allora non infamante ed abituale perché intesa in senso, diremmo oggi, promozionale).
[46] *Commentator* (da *cum* e *men*, radicale che denota il principio pensante in antagonismo al *corpus*; e che richiama le nostre nozioni di spirito, intelligenza e intenzione; da cui deriva, per esempio, *comminisci*, inventare, ideare cose non vere o non ancora avvenute, immaginare cioè trascegliendo su entità già presenti nella mente; e *liber commentarius*, volume di appunti, di note; quaderno di memorie, diario).
[47] *Auctor* (*nomen agentis* da **augere*, far crescere, aumentare, amplificare, da cui **augur*, accrescimento, incremento concesso dagli dei ad una umana iniziativa; e quindi denotazione per chi concede o promette una crescita dando presagi favorevoli; **augustus*, cioè consacrato dagli *augures*, intrapreso sotto *augures* propizi. Auctor è dunque propriamente colui che ha un'idea, una prima idea che poi fa crescere e progredire intessendo una trama di relazioni e collegamenti intellettivi, poetici in un testo o in una composizione figurativa.
[48] *Ars* è vox media che denota ogni modo d'essere o d'agire, naturale che sia o acquisito, positivo o negativo; e ogni abilità "tecnica" conseguita attraverso un impegno di studio o attraverso un apprendistato pratico; è dunque correlativo alla *téchne* dei greci. Il grammatico Diomede, nella seconda metà del quarto secolo, nella sua «Ars Grammatica» definiva: *ars est rei cuiusque scientia usu vel traditione percepta tendens ad usum aliquem vitae necessarium. Ars* è dunque antagonistico concetto di *natura, ingenium, scientia* e indica un talento esercitato e esercitabile, un mestiere, una professione (*ars medendi ars rethorica, ars grammatica*). E *artifex* è l'artigiano, l'artista di bottega, l'abile (o meno) facitore di oggetti fruibili. *Artificium* indica dunque l'attivita dell'artifex, la sua destrezza, la sua abilità; e, quindi, ogni risultato "finito" di questa attività.

intenditore"), in grado di formulare valutazioni non solo, ma anche di dare consigli e imbeccate; capace cioè di ispirare o influire o addirittura commissionare un'opera d'arte (pensiamo solo a Mecenate).
Con la rivoluzione romantica il critico ha mutato atteggiamento: è diventato *philosophus additus artifici* (Giuseppe Antonio Borgese) pretendeva *oppositus artifici*). Il raziocinio prende il sopravvento e sopraffà le qualità del *peritus*, ricorre ai riboboli delle astrazioni, trascina sovente l'arte per sentieri impraticabili. Aveva ragione Mario Apollonio a lamentare la vanteria ingenua di certi critici che seguendo quest'ottica e mancando di buon busto si atteggiano a "tecnici" della critica, cercando conforto in quei sistemi filosofici in cui si tende ad assimilare tecnica e metodologia. E poi non riescono neanche ad essere filologi avveduti, ma solo pedanti «trincerati in una cattedra dove essi soli si ascoltano».
E' chiaro che nel nostro tempo di riproducibilità tecnica delle opere d'arte, nella nostra era elettrico-iconica scandita dalla cibernetica e dalla teleinformatica, la funzione del critico o si abbioscia o si esalta.
E cioè: o il critico si riduce a farsi raccoglitore di informazioni nel luogo stesso dove esse compaiono, e quindi trascrittore di dati per l'elaborazione futura, si riduce cioè a fare l'inventario di mastri e di perizie per le pseudosintesi dei calcolatori; oppure si atteggia con disponibilità affatto nuova nei confronti dell'arte e delle sue manifestazioni anch'esse in crisi, in maniera da ripristinarne e riguadagnarne tutte le valenze, disponendosi egli stesso in atteggiamento olistico di attenzione totale: come *homo additus artifici*.
E' l'uomo totalizzato che dovrebbe entrare in gioco: con tutta la sua intelligenza, con tutto il gusto, con tutta la cultura, con tutta la sensibilità, con tutta l'immaginazione, teso a cogliere e a svelare nel testo – in qualsiasi testo: verbale, drammaturgico, iconico — «ciò che non può rimanere celato»: cioè l'*alétheia*, la verità. L'elemento semplificante e atteso, inopportuno e importuno, la controparte del vuoto e della morte.
Epperò si sa che molti insistono a dire che con la crisi novecentesca delle estetiche fin allora accreditate d'una capacità di certezza assoluta, e con il venir meno della fiducia storicistica nella possibilità di ricondurre l'arte alla storia — la quale ha svelato intanto il suo volto incredibile di crudeltà e di lacerazione: pensiamo al discorso di Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz — s'è dissolta anche ogni credibilità di un'assiologia che consenta una definizione di valori certi. Non resta quindi che appigliarsi al già ricordato principio dell'autosufficienza semantica dell'arte che riconosce piena autonomia alle significazioni del singolo testo rispetto ai paradigmi di "valori" desunti dalla estetica

classica, dalla "tradizione", dalla "morale" o dalla "storia".
In quest'ordine e su questa linea l'attività del critico diventa soprattutto un lavoro di decifrazione del testo; un lavoro che si sforza di rinvenire — Barthes insiste sul *trouver* [49] — il senso profondo, segreto e quindi autentico del testo.
Questo lavoro di decifrazione è talmente «insolente e pugnace» che il testo preso in esame diventa un materiale per scrivere un altro testo, che non ha piú nulla a che vedere con la critica tradizionale; è semplicemente un testo completivo del primo. In questo caso l'operazione critica tende a stabilire, coi materiali del primo, un secondo testo aggregato al primo, al quale è anzi talmente omologo e consono che la distinzione tra testo e commento critico può anche dissolversi [50].
Siamo dunque difronte a una proposizione nuova del critico come *narrator additus artifici* (se l'operazione è prevalentemente descrittiva) o addirittura di *artifex additus artifici* (se l'operazione è prevalentemente ricreativa del testo).
Ma anche questa proposizione non è ancora un punto d'arrivo. Se l'operazione critica infatti cessa di essere interesse e prodotto di una singola intelligenza, se essa coinvolge l'intervento interdisciplinare di molti *artifices* in aggiunta all'artifex primus, all'autore del testo; se dunque sul medesimo testo convergono a confronto, accanto ai critici di scuola tradizionale, formalisti, linguisti, esponenti della nouvelle critique, strutturalisti e semiologi, seguaci della critica sociologica e psicanalitica e simbolica; e convergono sul testo-*parole* per lavorarvi creativamente, auctivamente, cosí come auctivamente ha lavorato l'autore sulla *langue* contestuale per produrre il suo *novum*; per lavoratore non tanto in vista di una convalida e di una riprovazione del testo, ma in ordine alla provocazione del testo per compaginare un paradimma di ipotesi di risposta [51].
Se dunque l'operazione critica si trasforma da esercitazione singola in *pratica plurima comparativa*, allora si è molto prossimi all'ideale desanctisiano della critica come coscienza od occhio della poesia, come «la stessa opera spontanea nel genio riprodotta come opera riflessa del gusto». Allora la critica è davvero una pluridimensionale presa di possesso intellettuale, è *opera plurimorum congruentia artifici*.
Ancora: questa ipotesi di una pratica plurima e confrontativa della critica non è poi remota dalle prospettive strutturalistiche avanzate da Barthes nei suoi saggi critici a proposito del «rifacimento della mappa del fare umano», rifacimento operabile dall'uomo

[49] *Critique et autocritique*, in «Les Nouvelles Litteraires», 5-3-1970
[50] S. Pautasso, «Le frontiere della critica», Milano, 1972, p. 28.

tipico del nostro secolo: l'*homo significans*, l'uomo individuo fabbricatore di senso.
Riappare cosí la plausibilità d'una scienza *prima* strutturalistica capace di appigliarsi al carattere linguistico di tutte le scienze per integrare oggetti e soggetti di scienza in una sorta di metalinguaggio della nostra cultura. Per cui sarebbe alfine possibile «una coesistenza pacifica dei linguaggi critici» dalla cui alleanza «nascerebbe una forma generale che sarebbe l'intelleggibilità stessa che il nostro tempo attribuisce alle cose» [52].
Questa ipotesi dell'*opera plurimorum congruentia artifici* è la sola correzione ragionevole a una corruzione stabilizzata nella realtà della società contemporanea in conseguenza della divisione capitalistica del lavoro. Lukács avvertiva questo pericolo poco meno di quarant'anni fa e parlava di degradazione di autori e critici in specialisti: uomini diminuiti, perché privati di quella «universalità e concretezza di interessi umani, sociali, politici e artistici» che contraddistinse la produzione artistica dei tempi precapitalistici.
In autori e critici risulta ormai infranta «l'unità dinamica dei fenomeni della vita» che è stata sostituita da "campi" circoscritti (l'arte, la politica, l'economia) che son «separati l'uno dall'altro e privi di relazioni tra loro, che si presentano alla coscienza o fissati nella loro separatezza o unificati in pseudosintesi astratte e soggettive (razionalistiche o mistiche)» [53].
Autore e critico infatti operano o in corrispondenza delle esigenze di un mercato (e allora degradano spesso il testo alla condizione di "semilavorato" da offrire al consumo di altri mass media) oppure in opposizione al mercato fanno del testo, assumendo la creatività artistica come fine in sé, un oggetto da perseguire in laboratorio, enfatizzando parossisticamente le tecniche del racconto, solleticando formalismi e soggettivismi devianti.
Nell'un caso e nell'altro, i testi cosi "generati" e sottoposti a critica sono testi distraenti: in quanto distolgono «dal bisogno sociale di una grande arte, dal bisogno di una riproduzione comprensiva e profondamente poetica delle tendenze generali e costanti dell'evoluzione umana» [54].
Autore-specializzato e critico-specialista sono insieme esecutori e vittime della «banalizzazione mortale operata dall'esercizio capitalistico dell'arte» o sul versante della sua politicizzazione o su quello della sua strumentazione propagandistica. E l'arte finisce,

[51] S. Pautasso, op. cit., p. 38. Sul tema della critica come "risposta" alla "provocazione" del testo ritorneremo a discutere nel capitoletto dedicato alle responsabilità del critico di fronte al testo.
[52] R. Barthes, «Saggi critici», op. cit., pp. 358.359.
[53] G. Lukács, «Scritti di sociologia della letteratura», Milano, 1976, p. 132.
[54] G. Lukács, op. cit., p 133.

in un caso o nell'altro, per risultare «un riflesso caricaturale di certi fenomeni di superficie della divisione capitalistica del lavoro» [55].
La resistenza ideologica che autori e critici sono in grado di opporre a questa oppressione e alle pretese "politiche" della classe effettivamente egemone è sempre piú flebile: e ciò spiega, secondo Lukács «l'anarchia delle opinioni, la lotta di tutti contro tutti, il caos ideologico» [56].
Il determinismo del potere capitalistico tende cosí a deportare anche il critico nelle "riserve" facilmente ispezionabili della specializzazione - *vir callidissimus additus/oppositus artifici* — là dove il critico gode l'unica libertà d'esser prigioniero dei suoi estetismi, da un lato, e dall'altro della concorrenza piú accanita, la quale genera cricche in perpetuo antagonismo sopraffattorio. Dando luogo ad un lutulento tafferuglio che coinvolge autori e critici e che a Lukács fa venire in mente certi versi di Heine: «Raramente mi capiste/Raramente vi compresi:/Ma nel fango ritrovandoci/Finalmente ci capimmo» [57].

Il progetto di un superamento degli specialismi indotti dalla realtà del neocapitalismo attraverso l'attivazione — come prima dicevamo d'una pratica della critica come confronto pluralistico, luogo di partecipazioni confrontative, come *opera plurimorum congruentia artifici* è appena un'ipotesi.
Essa trova qualche indice di realizzabilità finora in certo associazionismo di base e in qualche esempio di ricerca accademica. Ma la consapevolezza del problema è troppo sporadica e incerta per prevedere, su questa linea, sostanziosi incrementi a breve termine.

7. Critici in posizione: il recensore

Superata da tempo e quasi in ogni campo la dicotomia tra critico che indossati panni regali e curiali ispezionava i testi sacrati e canonizzati dalla fama, e critico che decretava se metteva conto o no acquistare (per leggerla, magari) questa o quell'opera nuova, oggi sono sociologicamente riconoscibili sostanzialmente tre posizioni di critico, con notevole possibilità di interscambio. Quella di recensore, quella di saggista e quella di storiografo [58].

[55] G. Lukács, op. cit., p. 139
[56] G. Lukács, op. cit., p. 143
[57] G. Lukács, op. cit., p. 144. Riproporremo la memoria di questa prospettiva anche nel capitoletto che esamina i rapporti del critico col testo.
[58] Per una prima organizzazione di questo discorso, ci si può riferire anche all'introduzione del citato volumetto «La critica cinematografica in Italia», pp. 13-23.

1. La posizione di recensore è quella piú frequente, quella piú riconosciuta dai larghi pubblici dei quotidiani e dei piú svagati ebdomadari. E' quella che dovrebbe avere comparativamente la maggior capacità di determinazione sul mercato dei film; ma è anche quella che soffre i condizionamenti piú pesanti della logica aziendale, sia essa ideologica o piú semplicemente mercantile.
In media il dieci per cento dello spazio d'un nostro quotidiano è dedicato allo spettacolo (e pressapoco altrettanto spazio tocca allo sport, il secondo dei due spazi apparentemente neutri, affrancati dai conflitti ideologici; nei quali invece piú o meno surrettiziamente si dà luogo alla confermazione del sistema anche quando si eccepisce su di lui: i rimbrotti, quando ci sono, son puntualmente da burbero benefico) [59].
Dieci per cento allo spettacolo, cinque per cento al cinema, con questa proporzione: il due e mezzo per cento dello spazio totale è occupato dalla subornazione pubblicitaria e l'altro due e mezzo per cento potrebbe servire alla sua sterilizzazione attraverso il vaglio critico. Ma il sistema ha già provveduto a neutralizzare la pretesa di potenzialità immunitarie della critica cinematrografica.
Lo registra Grazzini nella introduzione al suo florilegio di recensioni degli anni settanta [60]: la critica in Italia parla solo e obbligatoriamente (si menziona d'ufficio anche il prodotto piú squallido e ozioso) del cinema "consuetudinario", convenzionato e omologo al sistema; ha messo al bando l'altro cinema, quello diverso, alternativo, innovativo, che vive, piuttosto stento, di circolazione sotterranea; la critica si proibisce di mettere in questione l'ideologia di questo settore del mercato del divertimento, il quale settore è appena uno dei tentacoli di quel *continuum* di repressione che innerva la logica neocapitalista delle società industriali avanzate (il *loisir* come *intermission* prestabilito per reintegrare il produttore in tutte le sue virtualità produttive; come indennizzo gratificante da far pagare al gratificato; lo spettacolo come mera promessa, come continuo differimento della soddisfazione, dell'appagamento, come dossologia della *routine* cui ci si vuol – ci si deve – sottrarre proprio per rendere piú totalizzante il riassorbimento in essa); infine, la critica si guarda bene dal coinvolgere nella pratica dell'informazione i termini del dibattito teorico in atto e i traguardi delle sue ricerche e sperimentazioni.
Di fatto la posizione del recensore quotidianista ed ebdomadario è una posizione suffraganea del mercato, cosí come'esso è, con tutte le sue insolenze e tutte le sue chiusure. La sua capacità di

[59] Per una piu dettagliata ispezione di questo campo, rinviamo alla campionatura di rilevamento dello spazio-cinema nei quotidiani e nei periodici presentata dal sopracitato quaderno sulla critica, pp 50-78.
[60] G. Grazzini, «Gli anni Settanta in cento film», Bari, 1976, pp. 4-9.

comunicazione (la funzione fatica dei semiologi) col pubblico – un interlocutore muto, indefinito, generico e distratto – è precaria di un'intensità estremamente frale, di persuasività quanto meno dubbia. In fondo il vero interlocutore del quotidianista recensore è lui stesso, o il suo *doppio*, che assume come campione del suo uditorio assente.

Nella dimensione sostanzialmente letteraria della recensione (e cioè con quel tanto di «prezioso» che è quasi esigito dalla pagina scritta) il critico si confronta con il suo doppio giocando a nascondino con le proprie conoscenze e la propria ignoranza, con le proprie preferenze e le proprie antipatie, con le proprie neutralità e le proprie parzialità, con le proprie vanità e con i propri sensi di colpa.

La sfida che accetta è, prima ancora che con la verità, con la propria ideologia; sicché è normale che preferisca metter a prova la propria abilità piuttosto che il proprio coraggio. La mantiene, la recensione, su quel tono medio che pensa conforme alla mentalità comune, alla moda culturale del momento, alla declinazione ideologica presunta dei suoi interlocutori. Se ogni tanto esce dalle righe, è per ricordare a se stesso che esiste anche lui, come "scrittore", e come "autore" a sua volta; e per confermarsi nella propria posizione di sensale, piú sollecito di non infastidire le pretese del piú forte dei contraenti che non della giustezza della sua mediazione.

Certamente non è solo casuale che talora il risultato rovesci queste intenzioni e queste disposizioni. Si scuce allora l'imbastitura di solipsismo e di estetismo che la posizione di recensore quasi sempre comporta (il lavoro d'équipe o una pratica seminariale della critica quotidiana è appena un'ipotesi, per ora) e si appunta direttamente la prima intelligenza del testo al fluire del tempo che il "compromesso espressivo" del nuovo film ha inteso fermare o perseguire, blandire o ingiuriare, scrutinare o frodare.

Dighiacciandosi il preziosismo dell'interprete socialmente "incaricato", il testo riassume la misura di messaggio, di emblema disponibile per ognuno. E la lettura critica ora non piú si oppone, ma si propone, come dignità aperta, ad ognuno; e tutti l'avvertono come un invito a disporsi e a impegnarsi di persona difronte al testo.

Per la sua stessa matrice e per l'esosità dei tempi di composizione (la pagina chiude troppo presto dopo la prima proiezione del film "visionato") la recensione è una gara contro il tempo: una gara dove la fa da padrone l'*expertise* dialettica, dove ha un largo aggio lo scintillio della scrittura, il ribobolo elegante, l'ammiccamento provocatorio, la polemica avventurata; una gara dove il garbo espressionistico surclassa le opportunità di analisi.

Breve, tempestiva, piacevole [61] ha da essere (ed è) la recensione per catturare il lettore distratto che cerca un suggerimento per impiegare due ore strappate al lavoro. E capita talora che il lettore si compiaccia di questo elzeviro in sedicesimo, come si compiace di qualsiasi discorso parimenti accomodato e blandente che assecondi le sue aspettative; poi, con ogni probabilità e pur con tutte le sue piacevolezze e affabilità, la recensione slitta dal suo lettore (consumatore potenziale), il quale resta quasi sempre bellamente impermeabile a quel tentativo di persuasione e si regola da sé, secondo uzzoli i piú estemporanei.

Una sociologia del gusto cinematografico in Italia è tutta da scrivere: e non sembra prossimo il tempo in cui vi si porrà mano.

Manca perfino il materiale di rilevazione sul campo, che solo in questi mesi la Doxa ha approntato in seguito all'accordo di quella agenzia demoscopica con l'Agis, l'Anica, l'Ente gestione cinema e il sindacato critici. Questa prima indagine motivazionale sui rapporti tra cinema e i suoi pubblici dovrebbe offrire almeno un primo orientamento a questo riguardo. E su queste quantificazioni dovranno lavorare i sociologi per individuare le pulsioni segrete su certe scelte e di certe ripulse.

Per le quali teniamo intanto buone le risultanze di una piú ristretta ma analoga investigazione campionaria condotta in Francia nel '75 [62] che propone una eloquente graduatoria dei disturbi alla frequenza dello spettacolo cinematografico.

Ingombrano, nell'ordine, anzittutto il prezzo, troppo caro per il 35% «se ci va spesso»; poi gli impegni di lavoro; quindi i figli piccoli cui accudisce (24%); quindi la mancanza di film allettevoli (16%); in quinto luogo l'assenza di cinema vicini a casa (14%); quindi gli impedimenti che nascono dalla determinazione familiare o sociale (14%); poi ancora gli orari (finisce troppo tardi la sera: 8%); e i cattivi frequentatori di certe sale (8%); la difficoltà di parcheggio o la fila ai botteghini (in Francia gli spettacoli sono ad orari fissi: 8%); e, ragione ultimissima, la mancanza di informazione sui nuovi film.

Come volevasi dimostrare, insomma. D'accordo, la Francia ha un quoziente di acculturazione maggiore rispetto al nostro e quindi l'indipendenza critica dello spettatore potenziale dovrebbe ragionevolmente essere maggiore che non da noi. Epperò l'impressione di impotenza del critico di fronte alla disattenzione e alla sostanziale sordità dei pubblici dinanzi alle sue argomentazioni e in-

[61] G. Grazzini, op. cit., pp. 12-15.
[62] In «Il Giornale dello spettacolo», n. 8, 28-2-1976.

viti, non esce certamente affievolita da questa indagine. Il pubblico legge le recensioni, ma non le cura.
La verifica è facile. Un film che vale, "premiato" quanto si vuole e che la pubblicistica critica si affanni di raccomandare, se appena esce dal quadro usuale degli stereotipi convenzionati dal mercato, se appena non è presentato nelle condizioni ottimali per assecondare l'ispirata pigrizia dello spettatore di casa nostra (i film con sottotitoli sono ancora di fatto respinti dal grosso pubblico), trova solo pubblici radi, specialistici, schiere di amateurs intellettualmente qualificati.
Ma non fa mercato; e conferma i grandi distributori a non avventurarsi in operazioni di messa in circolo di prodotti non conformi al gusto da essi stessi indotto. Perché questo tipo di film, magari alla lunga, potrebbe rimettere in discussione il redditizio gioco di equilibri che governa l'attuale impero dell'industria del divertimento su celluloide.
Come si spiega questa renitenza del pubblico di fronte alle ragioni dei critici? Il fenomeno può avere molte spiegazioni. Può significare svogliatezza, pigrizia, accidia del consumatore. Può significare diffidenza nei confronti della funzione incerta e mal arrogata del critico. Può significare sostanziale obbedienza ai propri uzzoli, declinazione a darsi gratificazioni secondo pulsioni primigenie, non precettabili. Su questo diranno i sociologi, secondo il mestier loro. Qui basta riaffermare l'incidenza appena accidentale che ha il ruolo del critico-recensore sulla determinazione del consumo filmico.

Sembra giusto insomma concludere ripetendo la necessità *sociale* del critico-recensore, sia di quotidiani che di settimanali illustrati. Ma con questa avvertenza: che si tratta di una necessità *supererogatoria;* pensata cinquant'anni fa per favorire magari la qualificazione e l'affinamento del gusto non tanto del pubblico, quanto del singolo spettatore, appare oggi abbastanza infeconda per questa destinazione, perché essendo mutato il quadro sociale, la gente provvede a communirsi criticamente per altri canali: un po' la scuola, poi soprattutto l'associazionismo sindacale e politico, istituzionalizzato e spontaneo, la più marcata ideologizzazione, la televisione perfino, sono le nuove centrali di educazione critica: comunque nell'ambito di un contesto confrontativo e *socializzante.*
Sembra insomma definitivamente svanita l'ipotesi della efficacia di un'azione di persuasione personale del recensore; appare sfumata la possibilità di enfatizzare la funzione fatica tra critico e lettore in modo tale che il primo raggiunga ad uno ad uno l'agglomerato sparso degli *habitués* del giornale secondo il noto effetto ad

ago ipodermico (hypodermic needle effect) che dovrebbe rendere esclusivo e privato il rapporto di comunicazione persuasiva tra critico e lettore.

La pretesa di far mutar avviso, o risoluzione o atteggiamento, a qualcuno puntando tutto sull'efficacia suasoria di un simile sistema di comunicazione diretta (tra critico e lettore, nel nostro caso) è ormai nettamente smentita dalla rilevazione delle autodifese che il recettore della comunicazione mette in opera per neutralizzare le comunicazioni *diverse* e discrepanti rispetto a quelle che muniscono il fortilizio delle sue certezze e delle sue convinzioni [63].

E questo spiega la realtà del «critico di fiducia» che ciascuno sceglie proprio per aver sperimentato che costui è in grado di dirgli esattamente quello che s'aspetta o desidera gli sia detto (e le confermazioni di quello vengono selezionate a rinforzare le comunicazioni piú fragili della *Weltanschauung* del lettore). E questo spiega anche perché eventuali valutazioni discordanti, da qualsiasi altra fonte provengano, vengano regolarmente schiumate, accomodate, sterilizzate fino a ridurle compatibili con l'assiologia del recettore.

La proposta del critico recensore come *opinion-leader* in sedicesimo, cioè come suggeritore normativo di atteggiamenti mentali e prassistici, è tutta da ridimensionare, dunque. L'immagine del critico-recensore come *portiere*, che da un lato seleziona i prodotti non conformi e omologhi all'ideologia dominante della società e che dall'altro instimola alla fruizione di prodotti filmici inconsueti, di difficile accesso, *allotrii* rispetto al sistema convenzionato dei generi e dei codici espressivi e comunicativi, questa immagine, dunque, trova credito piú sul piano deontologico che su quello fenomenologico; è piú utopica che realistica.

Insomma, pare proprio che l'indice di manipolabilità del pubblico sia inevitabilmente destinato a scendere, e precipitosamente nella misura in cui cresceranno acculturazione e ideologicizzazione dei pubblici. I quali già oggi tendono, attraverso l'accentuazione dei momenti di partecipazione e confronto, a ridurre ulteriormente le già flebili virtualità suasorie del critico; e confidano di poter decretare al piú presto che sono definitivamente supererogatori il suo ruolo e la sua funzione nella nostra società.

8. Critici in posizione: il saggista

La posizione di saggista è indubbiamente meno stressante ri-

[63] Si veda il capitolo *Il pubblico delle comunicazioni di massa* nel volume, a cura di Giampaolo Fabris, «Sociologia delle comunicazioni di massa», Milano, 1976, pp. 40-45.

spetto a quella del recensore. Per contropartita, non ha l'*audience*, tanto strepitosa quanto disattenta, del quotidianista (a meno che non gli capiti di trovarsi coinvolto nella programmazione televisiva di un ciclo cinematografico). Si ritrova un po' meno condizionato aziendalmente rispetto al recensore; ma non meno di lui paga tributo all'ideologia che governa il suo editore. Non avendo i minuti contati, *s'avvantaggia della opportunità di lasciar decantare il giudizio.* Il suo discorso incide assai meno sui consumi del mercato, ma per converso è piú dilatato, piú approfondito, piú assiduamente comparativo.

Se il recensore è un compilatore di schede, il saggista ne è l'ordinatore, il classificatore, secondo generi e periodi e movimenti. Prepara dappresso il lavoro dello storiografo; talora è storiografo lui stesso.

Lo *status* del recensore è il giornalista. Il saggista s'appoggia ad altri *statuses* sociali: di giornalista, manager, professore di scuola, pubblicitario, operatore culturale, attivista di partito, accademico; qualunque altra condizione sociale che consenta tanto di tempo libero per questo hobby abbastanza sfizioso.

Il suo spazio editoriale è costituito dagli atti accademici, da certe case editrici, dalle riviste. La saggistica delle arti espressive si incrementa (talora addirittura nasce) con le riviste. E con le riviste nasce il mestiere (quasi sempre "aggiunto") di critico.

Quanto di libertà permetta questo spazio è difficile dire. Sta di fatto che il sistema neocapitalistico, dopo aver infeudato la critica di quotidiani ed ebdomadari strumentandola come una sezione dell'ordinamento pubblicitario, ha intuito che nella misura in cui l'arte (e la critica) d'opposizione potevano diventare oggetti di consumo (e quindi, potenzialmente, materiale per la speculazione) s'è disposta a sponsorizzare anche questo tipo di produzione poietica e critica.

Sicché è ormai normale che anche l'arte che contesta il sistema e la critica "indipendente" (che comunica attraverso riviste di vita stentatissima e precaria) possono trovare il loro mecenate subendo cosí — lo avvisava già Lukács quarant'anni or sono — «tutta l'ambiguità materiale e morale che deriva loro dall'essere sostenuti dal capitale» [64].

Nel momento stesso in cui il capitale fa malleveria per la sopravvivenza editoriale di una rivista e garantisce, per cosí dire, le condizioni vitali al critico, che pur resti deciso a impegnarsi in una certa battaglia culturale per profonda convinzione estetica o ideologica, la ragione polemica della rivista *passa sub judice:* e anzi «quanto

[64] G. Lukács, op. cit., p. 136 ss.

piú i critici sono sinceri, intelligenti e preparati, tanto meglio servono gli interessi del capitale» [65].
Il loro margine di libertà può essere effettivo infatti finché il loro vaglio critico è un vaglio riservato alla componente estetica di un testo. Quando un testo (letterario, drammaturgico o filmico) viene scrutinato nelle sue valenze politiche e ideologiche, quando cioè l'espressione artistica viene assunta come *non separata* dalla storia sociale e dalla conflittualità sociale di classe, allora la ragione di libertà del saggista viene messa in questione.
Anche in questo caso di solito non si interviene con una esplicita censura semplicemente perché v'è una ragione interna, anteriore al controllo ideologico, una ragione che funziona tanto surrettiziamente da contrariare e inceppare la contestazione aperta. E' la duplicazione tra quella sua particolare condizione esistenziale e la situazione ideologica del critico che inibisce e fa veto alla libertà. Di piú: «l'*epurazione* dei punti di vista sociali e politici sorge spontaneamente dallo stesso spessore della critica, per una interna necessità, senza bisogno di una pressione capitalistica diretta» [66].
Le riviste ideologiche e le cosiddette riviste culturali riescono a sottrarsi in certa misura a questa logica. Ma la loro specializzazione è il loro limitato recapito le condanna inevitabilmente a una diffusione settoriale e quindi a una ridotta capacità di incidenza sul piano dell'opinione, mentre la conservano intatta sul piano del dibattito culturale e ideologico. Qui il margine di libertà per il critico è indubbiamente maggiore, pur nel doveroso ossequio (che si suppone non involontario) alle ragioni "sociali" della testata.
La vitalità e la fertilità di un sistema critico che copra questo o quel settore dell'invenzione artistica nell'ambito di una certa società nasce appunto dal confronto delle riviste, o comunque dalle diverse posizioni e metodologie critiche. Senza pensare al pitagorico o aristotelico *ipse dixit,* normale che i saggisti, piú o meno militanti, si aggrumino per tendenze o scuole e si faccian, al caso, guerra feroce. La polemica è tutt'altro che inauspicabile in tale contesto, a condizione che non sia l'avanzo di acromonie o gelosie personali, quando ogni pretesto diventa buono per futili risse. Giova a questo proposito un ricordo di Marcel Achard che sentí un critico dire di un collega: «Invecchiando, diventa mordace: piú denti gli cadono, piú morsica».
Anche nel campo della saggistica cinematografica le beghe son possibili, forse perché qui soprattutto – essendo l'*audience* del cinema la piú vasta tra quelle raccolte dall'industria culturale di arti

[65] G. Lukács, op. cit., p. 137. Si considerino anche M. Horkheimer, «Eclisse della ragione», Torino, 1969, p. 90; e M. Horkheimer e T.W. Adorno, «Dialettica dell'illuminismo», Torino, 1966, p. 147
[66] G. Lukács, op. cit., p. 138.

e lettere – vale l'apoftemma di William James per cui il posto di chi pensa è nel cuore della battaglia. E il pensare del saggista si sviluppa naturalmente a livello di comparazione, per esempio lungo le direttrici delle combinatorie sintagmatiche e paradigmatiche, o badando ai livelli di discorso, diacronico e sincronico, o insistendo sul piano dei significanti e dei significati, o conferendo attenzione particolarissima al campo espressivo, simbolico, metaforico o metonimico che sia.
E' in questa area dell'esercizio critico che torna necessaria la funzione dello sciamano; per ricucire la diseguaglianza che corre tra coloro che hanno la facoltà (il privilegio) della macchina da presa e l'immensa schiera di iloti, inquadrati nella società dei consumi e costretti a subire gli esiti di quell'esclusiva. La quale però non è un'immunità: è la consapevolezza di agire anche in nome dei senzavoce che muove il saggista a cercare, oltre, e magari prima della sistemazione dossologica, l'autore nel bersaglio grosso: sovente la sua facoltà di comporre immagini appare come vizio, se non ha accettato d'essere, piú o meno consapevolmente, una quinta colonna nel suo sistema.
Il diritto di replica allora si fa spesso rivalsa, la *pars destruens* soverchia le *pars construens:* il collegamento del critico con la propria *audience* si allenta. Proprio come fa lo sciamano autentico, quello che alligna tra i Tungusi della Siberia, il critico-saggista enfatizza la propria specializzazione, esalta le proprie doti personali per entrare in comunicazione con l'*assolutamente dissimile* che è l'autore, per trattare con lui non da subalterno o da mediatore, ma da pari a pari.
In questo momento il critico, come lo sciamano, agisce in prima persona, quasi un novello Prometeo, non piú come rappresentante di una comunità. La sua funzione si fa sostanzialmente ispirazionale e divinatoria: è lui che ha fatto l'esperienza diretta non tanto dell'opera – in questo sarebbe eguale agli iloti – ma del suo artefice (una stretta di mano, un colloquio, un'amicizia, magari una contubernalità). Egli ora tratta con gli "spiriti" e le "voci" dell'*assolutamente dissimile* e, mentre gratifica se stesso, ammannisce le sue "medicine" a chi ha bisogno delle sue cure. gli iloti separati e cagionevoli che gli domandavano intercessioni.
Il saggista-sciamano dunque va ben oltre l'incarico di organatore del gran zibaldone delle recensioni.
E' lui che tiene aperte le relazioni tra l'*assolutamente dissimile* dell'arte e il contesto sociale, fatto di uomini, di prodotti del loro lavoro e delle loro interrelazioni. E' lui che, per la sua investitura sciamanica, può aiutare qualche pubblico a scrollarsi di dosso certe sudditanze alle mode o ai filoni corrivi, proponendo un metodo d'analisi o una strumentazione critica piú profonde di quelle

consentibili ai modi necessariamente spicci della quotidianistica. E' lui che, per la sua stessa posizione, deve attivare la sua natura specifica di intellettuale — e l'intellettuale è soprattutto uomo di relazioni e di rapporti — per far vibrare completamente la metodologia del confronto comparativo.
E' lui che deve trascorrere dal *leggere* al *saper leggere*.
Il *leggere* del recensore è uno scorrere il testo, intenderlo, valutarlo per quel che dice. Il *leggere* del recensore è un postillare a caldo, quasi emozionale, ove ha largo spazio il duttile ma talora ingannevole "gusto" che Grazzini loda come «non disutile, come ci conviene credere». Sostanzialmente perché il gusto è in grado di avvertire e rubricare gli svariati spessori del testo; e poi perché ha il suo correlativo in quel «gusto medio che condensa la comune aspirazione a piú vaste esperienze intellettuali, a piú vaste esplorazioni nell'inconscio e nella storia, a rapporti sociali piú giusti, a maggiori scambi di notizie, letture, viaggi, fuori dai gesti estremi e dai messaggi forsennati» [67].Se il *leggere* del recensore è l'impressiva rivelazione della qualità e degli spessori del tessuto del film, se il *leggere* del quotidianista è il metter a brogliaccio le tumultuose assonanze e dissonanze del testo rispetto alle *attese* del lettore di gusto medio che il critico in quel momento rappresenta, il *saper leggere* del saggista è un momento ulteriore di questo lavoro. E' un sapienziale metter ordine in quell'inquieto e precipitoso gioco di corrispondenza tra attese del lettore e testo nella sua datità, è un movente dalla cognizione riflessiva di quella prima rubricatura per andar *oltre*, in ogni direzione: *verso* la poetica e l'altra poiesi dell'autore, *verso* le aspettative precipue del pubblico che fa ormai coro, *verso* le ascendenze ideologiche e le implicazioni storiche del testo: e *dentro* il testo: *dentro* ai suoi carsismi, alle sue componenti sotterranee, *dentro* alle sue allusioni autobiografiche, *dentro* alle inesorabilità dell'*Erlebnis:* e *per* un accertamento del vero (De Sanctis direbbe il vivente), *per* un esplicamento dell'implicito del testo, *per* una determinazione delle tensioni storiche e ideologiche, *per* una verifica del quoziente (per usare una proposizione di Konrad Fiedler) di contestazione all'opinione corrente e di profezia di una nuova verità che il testo include.
Cosí il *ludus* del saggista si pone equidistante dalle divagazioni estetizzanti, comprensibili nel recensore che talora *deve* inghirlandare il pezzo per inuzzolire il suo pubblico a un dato consumo, e dai furori ideologici di certa critica militante che mortifica il testo a mero pretesto polemico di scorbacchiature.
Il saggista infatti è nelle condizioni di trascorrere, si potrebbe dire semplificando, dal testo all'uomo che l'ha inventato e contessuto.

[67] G. Grazzini, op. cit., p. 13.

Il saggista, superando l'orizzonte del testo — ne diremo tra poco — risale all'autore per farsi a sua volta autore di un ritrovamento: il ritrovamento dell'autore in quanto uomo, cioè microcosmo, universo complessivo di vita bio-psichica. Prometeo di se stesso nel testo; per seguire Heidegger, pastore dell'essere.
Orbene, questo pastore ha pascoli suoi, e suoi prodotti che presenta per l'utilizzazione. In campo estetico, il testo-prodotto ha suoi fruitori; e talora qualche mediatore che s'ingegna di suggerirne l'uso piú opportuno.
Il primo incarico del *saper leggere* del saggista, del suo sforzo di valicare il testo è anzitutto quello di stabilirne le frontiere, percorrendone, per cosí dire, in lungo e in largo il territorio sino ai suoi confini, in maniera da riconoscere a memoria norme, ritmi e cadenze caratteristici dell'*Erlebnis* e dell'espressività dell'autore. Individuare la peculiarità di un testo vuol dire mettersi nelle condizioni di riconoscere senza errori il non specifico del testo, significa escludere ciò che non appartiene, ciò che sta oltre il confine del testo; scoprire ed esorcizzare l'allotrio.
All'interno di questa frontiera l'ispezione è illimitata e, di fatto, inesauribile. Nessun testo sarà mai completamente perlustrato, scavittolato, esplicato. Il saggista, proprio per la sua facoltà che ha di riesplorare il testo in moviola (operazione praticamente vietata al recensore) si trova nelle condizioni ottimali per istituire quella distinzione dei piani di intelligenza del testo di cui abbiamo detto.
Al campo della significazione (orizzonte interno del testo, territorio stabile e uguale a se stesso) corrisponderà da parte del saggista un attento lavoro di interpretazione, di descrizione del suo territorio, di rilevamento delle altimetrie, dei moti interni e dei sensi di questi moti, etc.
Al campo delle significanze (orizzonte esterno del testo, campo del gioco combinatorio di rapporti tra significazione e temperie storiche ed ideologiche, tra significazione e lettori, contemporanei e consecutivi) corrisponderà l'esercizio critico propriamente detto; sia pure ritagliando di volta in volta, da questo orizzonte esterno, la sezione che gli sembri al momento piú spiccante o significativa, o utile in ordine al discorso che fa.
Il saggista, a differenza del recensore, non può non ispessire la frequentazione di questo orizzonte esterno, proprio perché esso presenta una declinazione di mutevolezza in rapporto al tempo e al luogo e, quindi, ai significati che solo il saggista è in condizione di avvertire e segnalare.
Per restare all'esempio già proposto di *Roma città aperta* il saggista che si collochi dinanzi al testo del film secondo l'ottica di tempi diversi (il 1945; o il '55 o il '68, o il '77), secondo una differente coscienza storica, secondo una difforme ideologia, secondo una di-

versa considerazione prospettica, etc. registrerà e argomenterà un rapporto diverso col film. E ne ricaverà diseguali suggestioni e intimazioni intellettuali ed emozionali. «Come dire che — è una rilevazione "semiologica" della Corti [68] — ogni epoca storica applica i suoi codici di lettura, il suo mutato punto di osservazione, sicché il testo continua ad accumulare possibilità segniche, comunicative proprio in quanto è all'interno di un sistema in movimento».
Insomma ogni generazione — ma il *saeculum* può essere piú breve — procede cosí ad un'operazione interpretativa non diversa da quella che tocca ad un musicista che deve leggere, in epoca e in temperie *altre*, la partitura di una sonata di Beethoven.

9. Critici in posizione: lo storiografo

Incarico dello storiografo è di procedere oltre il saggista sulla strada della contestualizzazione del testo (letterario, figurativo, drammaturgico, iconico) non solo nel suo tempo e nel quadro dell'*Erlebnis* dell'autore ma nell'ambito della struttura globale della modalità espressiva: la letteratura, il teatro, la pittura, il cinema.
Se vale la proposta di Schiller dello storico come profeta retrospettivo, la sua perspicuità sarà la presbitia, la sua valentia sarà di comporre «il tempo passato, di scegliere tra le sue realtà cronologiche, sulla base di preferenze ed esclusioni piú o meno consapevoli» [69].
Chiunque faccia opera storica interrompe in qualche modo la continuità del χρόνος (del tempo definito e "liquido"), conglomerato di fatti dispari e dissonanti (conglomerato che comunque non è tutta la realtà e che non dice di per se stesso molto di piú della sua nuda effettualità) per esaltare il senso e il fervore del καιρός, del momento decisivo, del punto critico, dell'occasione risolutiva e determinante.
Lo storiografo guarda le opere dell'*homo faber* ma vede soprattutto le novità dell'*homo significans*.
Questo scompaginamento del flusso temporale, questo deassemblaggio del meccanismo della storia, questa gerarchizzazione di forze, impulsioni e moti particolari secondo cause ed effetti, secondo eziologia e teleologia viene condotta in vista di un riassem-

[68] M. Corti, «Principi della comunicazione letteraria», Milano, 1976, p. 18.
[69] F. Braudel, «Scritti sulla storia», Milano, 1973, p. 59. Sul problema in questione rinviamo anche alle pagine di C.G. Hempel, «Come lavora uno storico», Roma, 1977 e anche all'introduzione a quel noto saggio, redatta da Dario Antiseri, specialmente il paragrafo *La funzione delle leggi generali nella storiografia*, pp. 9-30.

blaggio dei grandi flussi della realtà: che è poi l'unico modo per interpretare il mondo, che è complesso, multiforme ed estroverso.
Come fatto (come invenzione espressiva, come capacità di riproduzione documentaria e come interminata sequela di prodotti pesanti per il consumo) il cinema si offre anzitutto allo storico come fonte, come reperto, come indice non solo per ripristinare la destinazione prima di quest'arte ma soprattutto per archiviare il senso, il sapore, il colore, il gusto, la forma, le maniere di un'epoca, di periodo, di una data.
Come linguaggio immediato e universale, come pasigrafia, il cinema è comunicazione e informazione che registra intatta la scansione espressiva *del* e *nel* momento che gli è proprio.
Come fatto e come linguaggio insieme, il cinema è immagine speculare del proprio tempo e della propria cultura.
Scrivere capitoli di una storia del cinema – secondo la misura dei tempi brevi; compitando il recitativo di una certa temperie socioeconomica e politica; o tracciando le traiettorie del lungo periodo – vuol dire scrivere uno spartito che servirà, assieme ad altri spartiti, ad una possibile grande orchestrazione sinfonica capace di ricostituire, in sincresi significativa, un tempo storico.
Accanto agli spartiti della storia politica, economica e sociale, accanto agli spartiti della storia della lingua e della letteratura, delle arti e delle scienze, del diritto e delle istituzioni, della moda e del costume, delle tecniche e delle fedi religiose, anche la storia del cinema concorre a completare l'intarsio globalmente significante che dà la misura di un tempo, di una temperie, di un secolo in questa o in quella parte del mondo, o del mondo nella sua universalità.
E' vero che è mancato ancora il genio di un concertatore capace di risolvere sinfonicamente queste diverse partiture; e a molti la prospettiva sembra ancora lontana, se non utopica. La storia infatti è talmente fervida che si ribella a queste dissociazioni settoriali e non è disposta a subire l'affronto di farsi reintegrare specularmente.
Se la storia è specchio della vita reale, questa sua scompaginazione in settori, in compartimenti, in spessori corrisponde a una sorta di frantumazione e parcellizzazione dello specchio che non conosce ancora il miracolo della fusione ricompositiva. Per quanto deformata e incerta, l'immagine che risulta in uno specchio frantumato e ricomposto è però sempre piú ampia e ricca dell'immagine parziale che risulta in una sezione speculare ridotta. Come fu per lungo tempo nella storiografia generale, prima dell'irruzione dell'ipotesi di storie sociali ed economiche, quando prevalevano nettamente le cronache degli avvenimenti politici gestiti dalle personalità ufficiali.

Le storie del cinema hanno finora svolto la loro funzione con discrezione, sforzandosi di affrontare e risolvere almeno in parte i problemi particolari che questa particolare sezione della storiografia presenta in relazione alla instabilità e fugacità dei testi (copia campione, controtipi, riproduzione dal negativo); in relazione alla loro volubile reperibilità (incompletezza e spesso impervietà delle cineteche); in relazione alla caducità delle fonti (manoscritte, come soggetti, trattamenti e sceneggiature, archivi personali di autori e interpreti; stampate, come tabulari della produzione, della scenografia, della grafica; critiche, come recensioni, saggi vari, monografie; orali, come testimonianze in prima persona, dichiarazioni rese, interviste, resoconti di dibattiti etc.).
Si dovrebbe poi anche dire che finora gli storiografi della decima musa hanno scritto piuttosto storie di film che storie del cinema; nel senso che hanno preposto la considerazione dei film intesi come parabola espressiva ed estetica e come "risultato" da presentarsi a una fruizione pubblica, come frutti maturi caduti da un albero alla considerazione dell'albero, del cinema cioè inteso da un lato come strumento della realtà capitalistica, come surrettizio *confermatore* del sistema, dall'altro come modalità espressiva e come organo di ricerca capace di neutralizzare e contrastare, per dirla con Adorno, le determinazioni repressive del sistema.
In altre parole: la storiografia cinematografica considerata sommariamente nella sua globalità (con tutte le lodevoli eccezioni) sembra finora esser stata piú attenta al tempo storico che al tempo sociologico. Piú attenta cioè ad una misura di durata, piú sollecita a quantificare risultati e prodotti (i testi filmici) che non consapevole del fatto che il cinema è ormai una dimensione affatto particolare della realtà sociale quale si considera entro un dato periodo. Che il cinema sia una struttura che si disfà e si ricompone secondo un processo incessante i cui ritmi e cicli quasi sempre sfuggono a tentativi di periodizzazione rigorosa, è una consapevolezza che solo raramente interviene nella storiografia cinematografica.

Ecco perché il traguardo cui tendere è, a nostro avviso, una combinazione contrattuale di questi interessi, l'interesse storico in senso tradizionale e l'interesse di rilevazione sociologica: in maniera da cumulare le due prospettive e riconoscere l'intreccio delle causalità politiche, sociali, economiche e estetiche delle diverse pratiche cinematografiche, la loro interazione e i loro punti di contrasto e di rottura.
E questa combinazione contrattuale di interessi è da modulare — come suggerisce Braudel riferendosi a non difformi operazioni — «sulla base del tempo uniforme degli storici, che costituisce la mi-

sura generale di questi fenomeni e non già sulla base del multiforme tempo sociale, misura particolare di ciascuno di questi fenomeni» [70].

Recensione, saggio e periodizzazione storiografica appaiono dunque in grado di razionalizzare, ciascuno secondo scansioni e scadenze particolari, le pulsioni socieconomiche e le risultanze poetiche del fenomeno cinema secondo ritmi sostanzialmente omologhi. C'è infatti in ciascuna di queste funzioni "interne" uno sforzo di prendere le distanze dal cinema e contemporaneamente una tensione di riscontro delle componenti antropologiche e psicologiche del fenomeno, un bisogno di inventario dei significati accertabili e accettabili; ed eventualmente — per chi lo ritiene ancora possibile — un appello assiologico.

Nella recensione, nel saggio, nelle periodizzazioni storiografiche tornano ritmi omologhi che oscillano con moto pendolare dalla cronaca verso la storia e da questa a quella, con una sorta di intenzione apotropaica che dovrebbe concederci di vivere il tempo che ci è assegnato in modo sempre piú redento dalle determinazioni sociali indotte, piú redento dai luoghi comuni, dalle frasi fatte e da ogni nebbia che possa offuscare il libero nostro ascoltare e vedere.

Si può dire anzi che fare opera storica corrisponde in fondo a un incessante andirivieni dello storiografo tra due terminali: il terminale della passione militante di una «cronaca delle cose occorrenti ne' tempi suoi», alla maniera — per intenderci — di un Dino Villani, e il terminale di alcune fondamentali metafore ricorrenti, modulate diversamente secondo la diversità delle circostanze e dei luoghi.

Per cui storico autentico è chi, in fondo, riesce a non essere completamente contemporaneo di se stesso, del suo presente; e non completamente postumo del passato. La storia, specularmente alla vita, esige queste attenzioni, perché (è il Montale di «Satura») «non si fa strada, si ostina/detesta il poco a poco, non procede/né recede, si sposta di binario/e la sua direzione/non è nell'orario». Non crediamo con Goethe che scriver la storia sia un modo per disfarsi del passato. Pensiamo piuttosto, secondo le indicazioni di Eliot, che passato e presente siano gesti della stessa sequenza: il passato non è il cadavere da sotterrare, ma il già nato, il già vivo. Sicché il presente trasforma ed emanda incessantemente il pas-

[70] F. Braudel, op. cit., p. 87-88. Ancora assai stimolanti restano, in proposito, anche le pagine di Mario Apollonio, *Apporti della storiografia cinematografica alla cultura generale* in «La storiografia cinematografica», a cura di Camillo Bassotto, Padova, 1966, pp. 83-110.

sato e il passato interviene sul presente a condizionarlo e a informarlo.
Chi è ingaggiato a recensire la cronaca (anche cinematografica) porta nella sua chiarificazione quanto più può di quello che ha inteso *del* e *dal* passato, dell'arte che pratica o giudica, e della sua personale vicenda. Chi invece sarà arruolato a tentare la sistemazione storiografica (anche in campo cinematografico) saprà che il suo gioco di inventario e di conservazione è l'unico modo per fondare e garantire un'appartenenza: un'appartenenza che si varrà dell'autorità sua, che integra altre autorità e che da esse viene integrata, l'autorità degli schedatori e dei saggisti.
Ogni storiografia, e quella cinematografica in modo particolare — anche perché il film è opera plurima, anche perché vale più che mai la distinzione di cinema come industria e di film come arte — è dunque luogo di confluenze. Una deontologia storiografica asseverata vorrebbe che la sintesi storiografica sia condotta secondo uno scalare preciso: penetrazione del testo; schedatura; saggistica ricognitiva e comparativa; monografia su ogni autore e su ogni tendenza accreditata; periodizzazione confrontativa; storie nazionali del cinema; storia generale del cinema.
Se è impossibile qui ripristinare le discussioni metodologiche che assediano l'ipotesi di una storiografia cinematografica esemplare [71], possiamo però accennare a quelle che ci appaiono le tre cadenze possibili della storiografia cinematografica, cadenze non dissimili da quelle della storiografia di altri settori della realtà umana [72].

La prima possibilità è quella di una operazione storiografica di respiro breve. Si interessa alle "cose occorrenti", agli individui, agli eventi. Non va oltre una portata generazionale, è redatta da contemporanei. E' la dimensione respinta dalle scienze sociali perché «il tempo breve è la più capricciosa, la più ingannevole delle durate» [73]. Pensiamo alle diverse e contraddette declinazioni che ha avuto, per esempio, la storiografia del "fenomeno" del cinema dei "telefoni bianchi".
La contemporaneità con tutto il suo fervore è totalmente aperta a queste operazioni semplificative, sostanzialmente miopi, come certe indagini di sociologia sincronica. Per cogliere il radicamento e le destinazioni della contemporaneità essa va anzitutto rifiutata nel suo vulcanismo e poi segmentata, sezionata e ricomposta:

[71] Il riferimento d'obbligo è ancora al succitato volume a cura di Camillo Bassotto, con particolare riferimento al discorso di G. Sadoul, *Materiali, metodi e problemi della storia del cinema*, pp. 19-48.
[72] Allato del citato saggio di C.G. Hempel, «Come lavora uno storico» ci riferiamo in particolare a F Braudel, «Scritti sulla storia», op. cit., pp. 57-92.
[73] F. Braudel, op. cit., p. 61.

«tutte operazioni che permettono di sfuggire al dato per meglio dominarlo ma che sono tutte ricostruzioni» [74]. La storiografia su tempo breve è ancora il regno dell'ipotesi, della proposta, del progetto; degli *jalons*, direbbero i francesi.
La seconda possibilità è quella che enfatizza il καιρός, un momento critico d'una determinata temperie sociopolitica. E qui val ben intenderci sul valore della parola crisi.
Crisi è il correlativo situazionale del verbo κρίνειν, il cui resultativo è la "pratica" critica.
Crisi indica, propriamente, la fase terminale di un processo dinamico, fisiologico (e non necessariamente patologico, dunque) che può riguardare tanto l'individuo come il corpo sociale. E' il momento decisivo di una decorrenza, forse il principio di qualcosa di nuovo, di diverso, di altro.
La seconda possibilità della storiografia anche cinematografica è dunque quella del "recitativo" di una temperie storica, di una congiuntura, di una modalità espressiva particolare e diffusiva. Considera, a seconda delle variabili esigenze spaziotemporali, una decina d'anni, il quarto di secolo. Pensiamo al cinema dell'avanguardia sovietica, pensiamo al neorealismo, alle varie "nouvelles vagues", al cinema nôvo brasiliano, etc.
La terza possibilità è data da una periodizzazione lunga e/o dalla diffusività spaziale; per intenderci dalle storie universali, con periodizzazioni secolari o giù di lí.
E' l'operazione di gran lunga piú difficile, perché domanda una padronanza dell'informazione sui testi che se è relativamente facile per esempio in sede letteraria (i libri possono esser *fatti venire da*) è estremamente difficile in sede cinematografica (gli archivi, le cineteche sono sedi di conservazione precaria; i festival non bastano all'aggiornamento; bisogna spesso *andare ai* testi e visionarli là e proprio là dove *ancora* si trovano, se non si vuol procedere all'interim delle altrui schedature o delle memorie iuniori) E' l'operazione piú difficile perché richiede allo storico una continua modularità di atteggiamenti critici, di visuali, di tensioni, di disposizione alla metánoia. Egli deve sforzarsi di far parlare il testo alle sue condizioni (alle condizioni del testo, non alle condizioni che gli suggerisce la propria *forma mentis*) cioè di farlo parlare secondo la considerazione dei fatti sociopolitici che contestualizzano il testo.
La difficoltà maggiore è però quella che Braudel indica nella capacità di familiarizzarsi con questo tempo al rallentatore, quasi al limite dell'immobilità. Eppure, egli soggiunge, «è proprio in rapporto a queste falde di storia lenta che è possibile ripensare la totalità

[74] F. Braudel, op. cit., p. 72

della storia» [75]; nel nostro caso, non solo la totalità della storia cinematografica ma la globalità storica in assoluta.
Nel definire il lento procedere di questa o di quella storia universale, certo varrà distinguere tra moti lunghi e pulsioni brevi, sanzionando quest'ultime nella loro eziologia e definendo i primi nella loro traiettoria, conclusa o inconclusa che sia.

10. Critica come

Proviamoci ora a passare a qualche riflessione intorno ai dati accertati dalla ricerca sul campo [76]. Non con l'ambizione di organare teoresi ma con il proposito di accomodare alcuni materiali per una definizione di riferimenti in vista di una discussione a piú voci, che forse la proposizione di questo abbozzo interpretativo potrà stimolare.
In effetti il problema delle interrelazioni tra realtà sociale, cultura, arte e critica è talmente intricato, complesso e variato per interferenze plurime che pretendere di aggredirlo in poche pagine sarebbe davvero insensato.
Le indicazioni sommarie e parziali che seguono non vogliono suggerire nessun ordine di discorso: sono appena il tentativo di stabilire un equilibrio compositivo tra impulsioni diverse che si attivano anche nel dialogo nella scuola universitaria.

Quadri d'una interrelazione.
La realtà sociale, lo stato di cose esistente *(das Bestehende)*, compaginato sulla natura e sull'intrinsecarsi delle vite personali, i loro nessi e i loro esiti, è appena una parte del possibile: tocca all'arte – forma dell'immaginifico totalizzante e, come tale, trasmodante il mero rispecchiamento del reale – esprimere in tutta la sua ricchezza e in tutte le direzioni probabili e probanti l'alta immaginazione del possibile.
E spetta alla filosofia e alla cultura trovare gli approcci e le modalità della loro coscienzalizzazione (sul piano personale) e tesaurizzazione (sul piano sociale). In questo processo l'esercizio critico diventa un'occasione particolarmente significativa ed espressiva. In questo senso l'arte – ogni arte, quella filmica compresa – in quanto specchio del possibile decolla dalla storia, della quale pur si nutre, per coonestarsi in una dimensione profetica ed escatologica: la dimensione in cui l'uomo che ha sospeso le esazioni del contingente *auspica* – la parola va presa in senso pieno: indirizza, progetta, pilota – la realtà altra del *quo tendam*, ove la fini-

[75] F. Braudel, op. cit., p. 68.
[76] Nel citato volumetto su «La critica cinematografica in Italia», pp. 41-92.

tudine cede alla completudine, ove l'ingiustizia cede all'equità. Qualsiasi sia il nome di questa dimensione — ἔσχατον, realtà metastorica, mondo trascendente ovvero, in prospettiva immanente, utopia rivoluzionaria, mondo della coscienza cosmica — l'artista può accoglierla come *argomento* — o come uno degli argomenti — della sua invenzione. E il critico prende parte a questa costruzione, perché lui pure pratica — su invito o per vocazione pur vivendo nel mondo delle esazioni reali — questa dimensione del possibile, questa malleveria del futuro, questa creazione di un mondo ideale, come lo chiama Mauriac, in virtú del quale gli uomini vedono piú chiaro nel proprio cuore e possono vicendevolmente testimoniarsi piú comprensione e piú pietà.
E' palese che in questa prospettiva l'ipotesi dell'autonomia dell'arte — pur cosí decisamente accreditata da tanta parte dell'estetica contemporanea — si rivela tanto angusta quanto mortificante per l'autore, qualunque autore. Per seguire il Malraux della «Psicologia dell'arte» potremmo dire infatti che l'atto creativo è sostanzialmente la lotta di una forma *in potenza* contro una forma *imitata*, rispecchiata. Epperò l'eteronomia dell'arte non va intesa nel senso del suo sempre possibile infeudamento alla ragion politica o alla ragion economica o produttiva o ad altre ragioni. L'eteronomia dell'arte va interpretata nella prospettiva di una tensione verso un *kairós* ricapitolativo, verso il dover essere dell'uomo integrato nella *koinonía* con tutte le generazioni umane, in definitiva, verso l'utopia, che non è fuga dalla storia o divinazione dell'impossibile ma è, per dirla con Mannheim, verità prematura o, per aderire alla immaginazione di Ernst Bloch, arra del *Noch-nicht-sein*, ideologia del non-ancora [77].
E' questo, sommariamente indicato, l'itinerario delle nostre considerazioni nelle pagine che seguono. Considerazioni appena indicative di una traccia, considerazioni spoglie d'ogni proposito di determinazione completiva, che trovano nel quadro che segue una sintesi descrizione sincretica.

Un'ottica per la realtà sociale.

La *Kritische Theorie*, la teoria critica dei francofortesi — cui qui facciam credito strumentandola a ragion metodologica del nostro discorso [78] — intende la nostra realtà sociale, secondo la nota immagine di "Eclissi della ragione", come una macchina che pro-

[77] In «Das Prizip Hoffnung», Frankfurt am Main, 1959, passim.
[78] Alludiamo soprattutto a «Dialettica dell'illuminismo», Torino, 1966, di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno; a «Eclisse della ragione» di Horkheimer, Torino, 1969 e a «Minima Moralia» di Adorno, Torino, 1974. E quindi a «L'uomo a una dimensione» di Herbert Marcuse, Torino, 1967.

cede all'impazzata perché ha proiettato fuori dal posto di guida il suo automedonte, integrandolo — depotenziato — nei suoi ingranaggi.
La ragione produttiva e quella efficientistica sono la norma vitale della realtà sociale. La struttura economica ha asservito ogni altra realtà, ragione compresa; ed ha ribaltato il suo rapporto di servizio all'uomo, arrogandosi ormai a nume di ogni comportamento.
Ogni atto è infeudato senza scampo alla ragione produttiva e consumistica; e la diffusa proliferazione delle "agenzie" della produzione di massa e della cultura ha serrato l'uomo in una stretta che è mortale per la sua libertà. Queste "agenzie" indettano infatti senza posa comportamenti obbligatori che vengono sussunti ormai senza ribellioni, acriticamente, come i «soli naturali decorsi e ragionevoli» [79].
La stessa ragione è ridotta a semplice accessorio del congegno produttivo. La ricerca scientifica, totalmente dimentica del suo fine che è di concorrere al miglioramento della qualità della vita, è instimolata alla progettazione di congegni distruttivi sempre piú funesti e mortali. Il pensiero, la speranza, perfino la paura si sono arresi alle «decisioni delle potenze in atto» [80].
Né questa società del benessere ha ridotto il margine dell'ingiustizia sociale, anzi l'ha ampliato, aggiungendo ai vecchi privilegi altri privilegi di categoria e di nazione. La sopraffazione è la legge basilare che inarca la realtà sociale: essa — ingiunge Adorno — significa «persecuzione di tutti ad opera di tutti» [81].
In questo quadro di oppressione totalizzante, la cultura soffre reiterrate aggressioni. Essa pure finisce strumentata entro la logica del sistema a rafforzare la pressione sugli individui, a cancellarne l'identità originaria, ad abolire la loro capacità critica che è l'estrema difesa di fronte alla reificazione e l'ultima potestà d'una scelta libera.
L'imposizione dei *mass-media* è un ulteriore meccanismo di manipolazione, d'addottrinamento, di controllo sociale.

Il cinema, in particolare, è talmente impetuoso e indiscreto che interdice ogni «sistema di replica» [82] neutralizzando l'immaginazione, l'istintività e la tensione critica dello spettatore; cioè ogni sua attività mentale autonoma. I mercanti della celluloide, che hanno eletto, come ogni altro signore della produzione, gli affari e il profitto come loro ideologia, condiscono i loro prodotti con il piacere della violenza e con la mercificazione del sesso e con ogni

[79] «Dialettica dell'illuminismo», op. cit., p. 37.
[80] «L'uomo a una dimensione», op. cit., p. 11.
[81] «Minima moralia», op. cit., p. 159.
[82] «Dialettica dell'illuminismo», op. cit., p. 132.

altra spezia che si presuma possa inuzzolire le folle dei fruitori. Ma il cinema è appena una voce dell'inventario dei prodotti artistici e culturali che vengono progettati e distribuiti con i medesimi criteri che governano ogni altro tipo di produzione. La mercificazione travolge anche le opere d'arte, tutte quante riversate a loro volta nel circuito consumistico, come qualcosa di supererogatorio: ne vengono cosí inevitabilmente degradate e quindi sono rifiutate o deprezzate come oggetti di «liquidazione e svendita» [83].
Il cinema, assieme ad altre voci dell'industria culturale, costituisce inoltre uno dei quadri dell'industria del divertimento. E lo svago viene direttamente gestito dalla società oppressiva come tempo di riciclaggio integrativo, come spazio di libertà controllate, come refezione corroborante con menú obbligato, in vista della riattivazione della produzione.
Il cinema, in quanto settore dell'industria del *loisir*, è anch'esso eulogio della società oppressiva. La quale lo esprime in modo che le sue profferte siano sostanzialmente degli inviti all'abiura della ragione, siano dei lenitivi al dolore di vivere, siano degli ipnotici dell'iniquità. Il cinema è insomma una delle terapie piú subdole e sinistre per insinuare la dimissione di fronte alle esosità della realtà sociale e per convertire la resistenza critica in desistenza. La razionalità formale di questa società, il suo esser ordinata cioè anche nei momenti del piacere e della distensione non a un fine assolutamente razionale perché auctivo dell'uomo, ma a finalità interlocutorie, accessorie e regressive, è quella che surrettiziamente e inesorabilmente crea la falsa coscienza di un uomo ormai unidimensionale, inabile ormai a sovrastare criticamente le modalità di pensiero e di comportamento indettati e a progettare il cambiamento della realtà sociale, secondo la nota prospettiva di Marcuse: «L'apparato produttivo, i beni e i servizi che esso produce, "vendono" o impongono il sistema sociale come un tutto. I mezzi di trasporto e di comunicazione di massa, le merci che si usano per abitare, nutrirsi e vestirsi, il flusso irresistibile dell'industria del divertimento e dell'informazione, recano con sé atteggiamenti ed abiti prescritti, determinate reazioni intellettuali ed emotive che legano i consumatori, piú o meno piacevolmente, ai produttori, e, tramite questi, all'insieme. I prodotti indottrinano e manipolano; promuovono una falsa coscienza che è immune dalla propria falsità. E a mano a mano che questi prodotti benefici sono messi alla portata di un numero crescente di individui in un maggior numero di classi sociali, l'indottrinamento di cui essi sono veicolo cessa di essere pubblicità: diventa un modo di vivere. E' un buon modo di vivere – assai migliore di un tempo – e come tale milita

[83] Ibidem, p. 172.

contro un mutamento qualitativo. Per tal via emergono forme di "pensiero e di comportamento ad una dimensione" in cui idee, aspirazioni e obiettivi che trascendono come contenuto l'universo costituito del discorso e dell'azione vengono o respinti, o ridotti ai termini di detto universo. Essi sono definiti in modo nuovo ad opera della razionalità del sistema in atto e della sua estensione quantitativa» [84].

L'ottica della *Kritische Theorie* – ogni analisi globale tende a radicalizzarsi nella misura in cui insiste su certi campi d'indagine e manca le proporzioni d'intensità col tutto; e i francofortesi non sono stati capaci di misurare la specificità capitalistica di questa società, della quale, se hanno offerto uno scrupoloso identikit, han mancato di dare un esauriente certificato anagrafico – discutibile quando si vuole nelle sue esasperazioni impressive e nel suo romantico catastrofismo (che provocarono la famosa battuta di Lukács: «Horkheimer e Adorno sono due vecchi signori che si sono comodamente insediati all'Hotel dell'Abisso»), giustifica però in pieno il desolato sconforto di Adorno dei «Minima Moralia»: «Da ogni spettacolo cinematografico, m'accorgo di ritornare, nonostante ogni vigilanza, più stupido e più cattivo. La stessa socievolezza è partecipazione all'ingiustizia, in quanto prospetta il mondo congelato come un mondo in cui si può ancora discorrere; e la parola facile, cordiale, contribuisce a perpetuare il silenzio, in quanto ogni concessione fatta all'interlocutore lo umilia ulteriormente in chi parla».

E poco più avanti: «Per l'intellettuale, la solitudine più scrupolosa è la sola forma in cui può conservare un'ombra di solidarietà. Ogni collaborazione non è che una maschera per la tacita accettazione dell'inumano. Non si deve simpatizzare con gli altri che nella sofferenza: il più piccolo passo verso le loro gioie è un passo verso l'indurimento della sofferenza» [85].

Su questa *tabula rasa* dell'ontologia e della comunicazione sarà forse più facile far riemergere alcune datità. Le quali non saranno certamente affatto positive, ma segnate, come ogni altra, dalla aristotelica anfibolia, ambiguità di struttura o forma plurivalente. S'ha da tener sempre conto del fatto che se è vero, come incalza Adorno, che l'uomo è fungibile «già nella sua libertà formale» [86] è anche vero che il superamento del momento di resa è possibile, come non ha mancato di rammentare Adorno stesso quando ha affermato che lo spirito dell'uomo «per quanto prodotto da quel

[84] «L'uomo a una dimensione», op. cit., pp. 31-32.
[85] «Minima moralia», op. cit., pp. 17-18.
[86] In «Dialettica negativa», Torino, 1970, p. 327.

tipo di economia, in pari tempo implica l'obiettiva possibilità di superarlo» [87].
Si tratta dunque, per chiunque faccia giudizio severo sulla realtà sociale d'oggi, di appigliarsi a questa prospettiva, far valere questa cauzione teorica e culturale per porre le premesse di un cambiamento della realtà: operazione non disperata per chi, come dicevamo, accolga la prospettiva utopica.
Il lavoro culturale, l'invenzione estetica, l'investigazione scientifica e il far giudizio sugli esiti di queste operosità (per quanto tutte quante piú o meno integrate nel sistema) non conducono a un *cul de sac*.
A una condizione: l'ingaggio teorico-critico dell'uomo di cultura deve anzitutto prendere atto del proprio condizionamento; quest'uomo deve scuotersi di dosso la propria centenaria condizione di separato, una condizione nutrita dal mito delle mani nette e della neutralità della cultura, nella *pia fraus* di garantirsi cosí l'autonomia di giudizio. E magari senza riconoscere che la posizione "preferenziale" di *rentier* gli è garantita proprio da quella industria culturale di fronte alla quale pretenderebbe d'esser indipendente. Egli diventa cosí «profittatore della cattiva società» e il suo preteso «isolamento dello spirito del commercio fornisce una comoda ideologia al commercio dello spirito» [88].
Son vere allora le riflessioni di Adorno secondo le quali l'intellettuale sbaglia comunque agisca, dato che anche il conoscere a menadito il meccanismo della propria integrazione è già una perdita della capacità di riconoscerlo?
Probabilmente lo scampo nasce quando l'intellettuale «profittatore della cattiva società» bandisce da sé la cara abitudine alla autofilia, il vezzo della «contemplazione soddisfatta di sé» [89], l'esercizio dell'autocommiserazione che è in fondo certificazione compiacente.
Quando l'uomo di cultura esce da se stesso, dal proprio monadismo per immettersi sulle tracce dell'utopia, in vista di una «società emancipata dell'utilità», opera quel salto di steccato che si attende da lui dal Rinascimento. Non basterà certamente quest'atto a indurre il cambiamento. Ma è quest'atto la condizione necessaria per arrestare e sovvertire il processo di reificazione che è in atto. Il lavoro culturale, con tutte le sue diramazioni e divaricazioni, è anzi, come ha già fatto intuire Adorno, il «punto archimedico» per una presa di coscienza «profetica» della situazione e per ogni prassi rivoluzionaria di cambiamento strutturale [90].

[87] In «Prismi. Saggi sulla critica della cultura», Torino, 1972, p. 10.
[88] «Minima moralia», op. cit., p. 126.
[89] «Prismi», op. cit., p. 22.
[90] «Prismi», op. cit., p. 18.

Non occorrerà spendere troppe parole per verificare quante volte e come l'intervento degli *opinion leaders* del mondo culturale abbia segnato il corso della storia del mondo occidentale.
Conservando la tradizionale anche se grossolana e ormai datata distinzione dello Snow [91] tra cultura umanistica e cultura scientifica, o adottando quella meglio identificabile tra intellettuale filosofo e intellettuale tecnico, si può riconoscere facilmente che il primo ha giocato un ruolo risolutivo a determinare le tre grandi secolarizzazioni della cultura occidentale nell'ultimo millennio: quella rinascimentale, quella illuministica, quella del mondo industriale.
L'intellettuale filosofo – il quale considera la realtà come un tutto da spiegare per assoluti, un incarico ch'egli gestisce come un profeta parenetico che, al di fuori di un ruolo preciso, comunica per ideologie – facendo perno sulla propria *Weltanschauung* e nutrendosi alla propria matrice culturale, ha scelto problemi e ha prospettato soluzioni che hanno sempre mosso grandi movimenti d'opinione contestatrice. Questi flussi di idee hanno preparato la soluzione politica di iniquità antiche, di tabú e miti accaniti: pensiamo solo, negli ultimi due secoli, alle battaglie per l'umanizzazione delle pene, per la presa di coscienza del proletariato, per l'umanizzazione delle condizioni di lavoro, per la decolonizzazione, per la diffusione della tolleranza democratica, per la coscienza laica dello stato, per le libertà civili.
Anche l'intellettuale tecnico – il quale viceversa affronta la realtà nelle sue singolarità, e le indaga e le piega a pro' dell'uomo; accettando e gestendo cosí direttamente il ruolo che si sceglie nella società, e stimolando incessantemente il mondo della prassi e della produzione – valorizza la *Westanschauung* che gli è propria. Di volta in volta, negli ultimi due secoli, ha apprestato risposte tecnologiche ai problemi pratici, alle questioni materiali. Soluzioni tecnologiche che vengono proposte ormai con ritmo progressivamente accelerato, in tutte le direzioni del progresso e dello sterminio, dal treno al razzo spaziale, dalla dinamite alla bomba all'idrogeno.
E ciascuna di queste invenzioni ha ripercussioni spesso determinanti sulla struttura della realtà sociale, sui costumi, sulle stesse credenze religiose, sulla moralità; in genere sui princìpi della convivenza sociale. Lo straordinario sviluppo delle scienze sociali te-

[91] C.P. Snow «Le due culture», Milano, 1970, 1970. Sull'argomento hanno dialetticamente discusso in molti. A noi sembrano particolarmente, interessanti, per esempio, le pagine di G.P. Prandstaller, «L'intellettuale tecnico e altri saggi», Milano, 1972, specie quelle dedicate alla sociologia degli intellettuali, pp. 211-235. E per piú di un verso anche l'articolo di A.M. Liguori, *C'è ottimismo sull'interazione delle due culture*, in «Il mondo», 1975, n. 38, pp. 67-69. Recentemente è tornato sull'argomento anche «L'osservatore romano» con un articolo di G. Giannini, *L'equivoco delle due culture*, 14-15.3.1977.

stimonia appunto questa corsa ad inseguimento che si sta svolgendo tra il processo tecnologico in fuga e lo sforzo di inquadrare entro nuovi modelli i fenomeni sociali in perenne trasformazione: i quali ultimi apportano tutta una consequenzialità di sfasature tra nuove strutture sociali e codici culturali preesistenti che restano sovente arroccati in una superciliosa difesa dell' "ordine" tradizionale [92].
E' in definitiva questo confronto di nuovo e di antico, di propulsivo e di reprensivo che inarca ogni forma di contestazione e di violenta irrequietudine rivoluzionaria nel nostro e in altri paesi. Il progresso è una necessità che ha con sé altre necessità non meno drammatiche: per cui ha ragione Allen Ginsberg a cantare le lodi dell'intellettuale tecnico, postiglione del progresso: perché «solo lo scienziato è il vero poeta, ci dà la luna/ ci promette le stelle, ci farà un nuovo universo se sarà il caso».

Ecco dunque la conclusione cui volevamo giungere. Se la realtà, *das Bestehnde* è data da questo insopportabile emergere di nuovi problemi che chiedono d'essere risolti via via per lasciar un po' di luogo ad altri problemi; e se è legittimo affermare che esiste una possibile capacità storica per incidere in senso progressivo sulla modificazione della realtà, allora non è affatto da escludere che ciò valga anche per il settore specifico delle nostre attenzioni.
La critica cinematografica non è ridotta all'impotenza o quasi come talora si è indotti a concludere. E nemmeno, istituzionalizzandosi nella scuola universitaria, si limiterà a operazioni di digrossamento o di erudimento di pubblici elitari.
Esiste, crediamo, una capacità di influenza a largo raggio e a lunga gittata della critica cinematografica militante, che non risiede solo nell'efficacia del mezzo di cui si serve, la stampa, e nel suo titolo di accreditatrice del probabile. Ma consiste nella sua dadità, sta nel suo *Dasein*, ha una rilevanza, insomma, ontologica: una rilevanza che emerge sulla tabula rasa dei francofortesi e che autentica il lavoro di tutti coloro che si pongono in quest'ottica, in questa prospettiva, e accolgono queste direttrici d'intervento.
I critici comunque non sono *soltanto* quella muta di cani tra le gambe d'Omero di cui parlava Hugo.

[92] Si vedano in merito le riflessioni di Prandstaller, op. cit., pp. 85-210. E, anche, le note di M. Bagni, *Ormai la ricerca va coordinata a livello europeo*, in «Il mondo», 1975, n. 38, pp. 51-57.

LE OPERE E I GIORNI DI WERNER HOCHBAUM

Vittorio Martinelli

Quando il film *Die ewige Maske* (La maschera eterna) venne presentato e premiato, una quarantina d'anni fa, alla Mostra cinematografica di Venezia, il suo autore venne salutato come un promettente e dotato debuttante.
Pochi sapevano allora che *Die ewige Maske* costituiva invece il canto del cigno di un regista con già un notevole patrimonio di opere e che di lí a poco, tornando in patria, si sarebbe progressivamente lasciato imprigionare nelle maglie di un ingranaggio che lo avrebbe portato per gradi, prima ad impantanarsi tra sciocche commedie e drammi borghesi per poi spingerlo addirittura ad esaltare i valori contro i quali si era aggressivamente battuto con i film dell'esordio.
Chi è dunque stato Werner Hochbaum?
Classe 1899, originario di Kiel, una voglia di far del cinema sin da giovanissimo, un impegno politico di comunista militante in una Germania, quella della fine degli anni venti, in cui la destra economica sta aprendo le porte all'avventura nazional-socialista.
La situazione cinematografica del periodo in cui Hochbaum inizia la sua attività è di circa mille film nel quadriennio 1926/29, dove, a parte una trentina di opere di rilievo, si sfornano insipide commedie di trasparente imitazione americana, grevi film storici, orripilanti «Krimi», avventure esotiche, farse da caserma, tratta delle bianche (un argomento caro in ogni tempo al cinema tedesco), drammi strappalacrime, riduzioni di operette, con accompagna-

mento musicale di un Kapellmeister italiano, heimat-filme a sfondo prevalentemente bavarese, con spreco di visioni alpestri, di edelweiss e di ragazze col costume locale, mentre il pubblico sonorizzava con modulati jodlers d'approvazione.
Questo è il tipo di spettacolo cinematografico che, all'ombra del trionfante cinema americano, veniva offerto nelle oscure sale a chi veniva a cercare qualcosa che gli facesse dimenticare la vita grama, i soldi erosi dall'inflazione, i torbidi politici. Questa era la politica dell'UFA, la maggior casa di produzione tedesca, il cui stemma era, in quei tempi, popolare almeno quanto il leone della Metro o la montagna aureolata di stelle della Paramount.
Minimo era lo spazio lasciato all'anticonformismo, che allora si estrinsecava nel movimento della cosiddetta «Neue Sachlichkeit». Il nuovo oggettivismo intendeva opporsi, oltre che al massivo appiattimento culturale della gran massa dei film commerciali, anche all'espressionismo, ormai utilizzato solo in senso strumentale. Recuperando dal «Kammerspiel», esauritosi in una breve stagione, il senso quotidiano della vita, tendeva ad ampliare, in chiave realistica, la sua adesione ad un maggior senso delle vicende umane.
Bisogna dire che, a prescindere dai risultati artistici che in taluni casi furono molto elevati (basti l'esempio di *Variété*), nelle prime opere questa adesione risultò solo parziale.

Razzia in St. Pauli (1932; Wolfgang Zilzer e Gina Falkenberg)

Se un grande regista come Pabst sentiva il bisogno di fare opera di denunzia della degradazione di una borghesia, impoverita dalla inflazione e travolta nello smarrimento del dopoguerra (*Die freudlose Gasse*), doveva necessariamente romanzare la vicenda, mettere insieme dei grossi nomi, rispettare – in una parola – le regole del giuoco. Quando Gerhard Lamprecht, regista non indegno, si accosta alla Berlino sottoproletaria, Luise Heilborn-Koerbitz, una tuttofare in servizio dal 1911, gli consegna *Die Verrufenen*, una sceneggiatura contemplativa, piena d'atmosfera, ma sostanzialmente priva degli umori di Zille, lo struggente cantore di quei diseredati.
La «Neue Sachlichkeit» acquista un vigore rabbioso a mano a mano che la situazione politico-sociale si deteriora, radicalizzandosi. Vengono allora alla luce le prime opere di Phil Jutzi, di Bruno Rahn, di Leo Mittler, di Hans Tintner, il cui messaggio non è piú ammantato dal formalismo, dal timido riformismo suggerito dai film precedenti. Con una impostazione di trasparente influenza sovietica, queste opere esprimono, con crescente violenza, una ideologia rivoluzionaria.
Il panorama su cui si agitano le immagini di questi film è raggelante, enormi e squallidi edifici popolari della Berlino-nord, alveari di una umanità alle prese con il pane quotidiano, vicoli cupi in cui vagano, come anime dannate, meretrici, ladruncoli, poveracci

Razzia in St. Pauli (1932: Friedrich Gnass)

d'ogni genere, vanamente rivendicando una dignità loro negata, un riscatto dalla miseria in una irraggiungibile ansia di operosità, tra una massa indifferente ai dolori altrui.
E' in un panorama siffatto che appare la figura di Werner Hochbaum.

Gli esordi

Sembra sia stato anche attore e ballerino, poi giornalista ed animatore di un cine-club, tenendosi in stretto contatto con organizzazioni similari in Olanda. In questi suoi primi contatti è interessato dalle teorie sull'estetica cinematografica, intrattiene rapporti con gruppi dell'avanguardia francese e viene a conoscenza dei film sovietici, dai quali le sue prime opere saranno fortemente influenzate.
Non se ne è trovata traccia palpabile, ma si sa — da testimonianze di colleghi — che attorno al 1928 egli girò dei cortometraggi sperimentali e lavorò al montaggio di documentari e di film pubblicitari.
Nel 1929 forma la Werner Hochbaum Filmproduktion e pone mano alla realizzazione di *Brüder*, che è il suo primo film di lungometraggio.
Con ovvi scarsissimi mezzi e con attori presi dalla strada, Hochbaum ricostruisce un drammatico episodio avvenuto al giro di boa del secolo scorso, uno sciopero nei docks di Amburgo.
Il film apre con delle ampie panoramiche sull'immenso porto del nord, indugia nella descrizione dei luoghi e dell'attività sempre piú febbrile, a mano a mano che dalla livida alba si giunge al mattino inoltrato. E, nel contempo, caratterizza il personaggio del portuale che sarà alla testa dello sciopero. Quando questo verrà proclamato, ogni attività verrà sospesa ed il brulicante approdo si presenterà come una terra deserta. Gli stessi particolari ripresi in movimento saranno ripetuti in posizione ferma per accentuare il senso di arresto. E come il portuale, alla testa dei compagni, resisterà per settimane al braccio di ferro contro i padroni, cosí il gendarme, suo fratello, si porrà immediatamente contro di lui, dalla parte del potere e non esiterà a caricare gli scioperanti che tumultuano. Il film si chiude con una temporanea sconfitta degli scioperanti, i quali riprenderanno, non domi, la lotta.
Altri film degli stessi anni, fortemente influenzati dal cinema sovietico, affrontano i problemi del proletariato, ma appaiono caratterizzati da una sorta di rassegnata fatalità. *So ist das Leben* (Cosí è la vita) ci dice il titolo di un film di Junghans, mentre Piel Jutzi, altro interessante autore di sinistra dal triste destíno, afferma che *Mutter Krausen's Fahrt ins Glück* (Il viaggio di mamma Krause

verso la felicità) è quello che si intraprende con l'aprire il rubinetto del gas.
Brüder è un film intriso di una amara consapevolezza di impotenza verso le ingiustizie che avvelenano il destino degli uomini, di una cupa prostrazione, ma pur essendo una storia di dolore non prospetta una accettazione passiva, non suggerisce soluzioni disperate: pur nella retorica finale dello sventolio di una bandiera rossa, chiude con una speranza verso un futuro migliore.
Il film «esce» nell'aprile del 1929 allo Schauenburgen Kino di Amburgo ed ha un'unica proiezione di domenica mattina. Pochi vanno a vederlo, nessuno ne parla; Hochbaum cerca di farlo distribuire tramite il partito socialdemocratico che in parte glielo ha finanziato, ma incontra resistenze. Alcune parti di esso verranno utilizzate, assieme a nuovo materiale, per *Zwei Welten*, un cortometraggio di propaganda, sempre per la Socialdemocrazia.
Da *Brüder* egli ritaglia le parti riferentisi agli interni "bui" nella casa del portuale, contrapponendo delle sequenze "chiare", girate per l'occasione, nella casa di un ricco, fatuo e sprecone, il quale, per tenersi a galla, non esiterà, in futuro, ad infilarsi un bracciale con la svastica. I "due mondi" del titolo sono schematizzati in senso piuttosto manicheo, da una parte i poveri e dall'altra i ricchi, come sulla lavagna della scuola d'altri tempi si segnavano con il gesso i buoni ed i cattivi.
Zwei Welten ha oggi il solo valore di documentare l'ingenuità con cui veniva condotta la propaganda a mezzo del cinema. Ben altri argomenti avrà il cinema tedesco di qualche anno dopo, nelle mani del demoniaco dottor Goebbels.
Perso risulta *Wille und Werke*, un mediometraggio di 44 minuti, ricostruzione di un'altra pagina rivoluzionaria del novembre 1918, quando i marittimi di Kiel, durante i moti, giungevano a strappare la bandiera tedesca. Il film, sempre prodotto per il partito socialdemocratico, provocò vivaci proteste del Ministero della Guerra nei confronti di quello degli Interni per il visto accordato dalla censura; ovviamente fu tolto di circolazione e lo stesso Hochbaum venne per breve tempo sbattuto in prigione come elemento sovversivo.
Questo episodio segnò la fine della Ditta Hochbaum e, per qualche tempo, la piú completa inattività del suo fondatore.

Berlino, Orbis-Film GmbH

Alla fine del 1931, quando l'eco di queste disavventure si placa, Hochbaum pensa che sia giunto il momento di trasferirsi a Ber-

Schleppzug M 17 (1933; Bertha Drews e Wilfried Seyfert)

lino. E' là, pur in una produzione tutta indirizzata a cattivarsi i consensi del pubblico, che pulsa il cuore del cinema tedesco.
La Orbis, una piccola casa, gli offre la direzione di un filmetto che, nelle intenzioni della produzione, ha al suo arco una freccia infallibile: è ambientato nella Reeperbahn, il famigerato quartiere dei divertimenti e del piacere di Amburgo e, su questo sfondo, dà vita ad una storia di furfanti, prostitute, lenoni, con una moraleggiante operazione finale di polizia.
I dirigenti della Orbis confidano nell'origine amburghese di Hochbaum e lo ritengono adatto per una efficace ambientazione della vicenda. Ma è proprio per il fatto che Hochbaum conosca quei posti come le sue tasche che il film che ne verrà fuori, *Razzia in St. Pauli*, concederà molto poco che possa lusingare un pubblico di voyeurs. Dietro le abbaglianti luci al neon, le presuntuose révues di imitazione francese, l'insolente richiamo erotico, St. Pauli ha un rovescio della medaglia di uno squallore desolante: ruffiani meschini e volgari prostitute, miserande stanze mobiliate, sporche lenzuola, abiti sudati e calze smagliate, un untuoso tanfo di cibo. Tutto questo sembra promanare dal film. Ed è su questo materiale che si sofferma la impietosa camera di Hochbaum, che sembra anticipare – e non solo come ambiente – certe opere di Renoir, di Carné o del migliore Duvivier.

Infatti, come questi maestri del cinema verista francese dei tardi anni trenta, anche Hochbaum lascia che i suoi personaggi siano "destinati", accettino passivamente la loro condizione umana, siano incapaci, se non momentaneamente, di reagire.
Certo la filmografia su questo famoso luogo di piacere è piuttosto ampia e spesso le camere hanno ripreso in lungo ed in largo il quartiere amburghese, ma forse nessun film come *Razzia in St. Pauli*, peraltro girato quasi tutto in studio, ha saputo penetrare e mettere a nudo la miserabilità e l'angoscia di questo illusorio ed artificiale paradiso.
Razzia in St. Pauli è appunto una «tranche de vie» di questi prigionieri del destino di cui, durante le due ore del film, si agitano, velleitariamente, gli sbiaditi sentimenti, per poi tutto acquietarsi alla fine.
Subito dopo, per non rimanere inattivo, Hochbaum accetta di realizzare un film in due bobine, come allora usava per completare il programma del lungometraggio. Si tratta di *Besserer Herr Gesucht Zwecks*, un veicolo per il comico Szoke Szakall, beniamino dei pubblici mitteleuropei e piú tardi, esule in America, noto come S.Z. «Cuddles» Sakall.
Ancora la Orbis lo invita a completare un film iniziato da Willy Döhl, continuato da Heinrich George e rimasto sospeso. E' *Schleppzug M. 17*, storia di una breve vacanza sentimentale del capitano di un battello fluviale invaghitosi di una prostituta berlinese. Pur con qualche risvolto drammatico, il film è pervaso da una sapida ironia nel tratteggiare il personaggio dell'attempato protagonista, cui Heinrich George conferisce una corposa ed autentica partecipazione. Hochbaum vi inserí una gustosissima ripresa "dal vero" per le vie di Berlino, che fanno da sfondo all'incontro tra i due, ritmando l'eccitazione del protagonista con i rumori della strada.
Pur se la partecipazione di Hochbaum risultò decisiva nel completamento di *Schleppzug M. 17*, il suo nome non apparve nei "credits". La Orbis preferí far figurare George, molto piú noto, come l'autore assoluto. Su tutte le furie, Hochbaum abbandona la Orbis, per la quale deve ancora girare un altro film, e passa alla Ethos-Film che cerca un regista cui affidare *Morgen beginnt das Leben*.

Domani comincia la vita

Morgen beginnt das Leben, che circolò, scarsamente, anche in Italia, tradotto letteralmente «Domani comincia la vita», venne realizzato in pochi giorni, con scarsissimi mezzi, quasi muto

di dialoghi, ma con un sapiente impiego dei suoni e dei rumori. Lo si potrebbe definire un esercizio di «Kammerspiel» in piena orgia di cinema sonoro. La vicenda è lineare, quasi banale: una donna si prepara ad incontrare il suo uomo che l'indomani, di prima mattina, uscirà di prigione, dopo aver scontato cinque anni. Rimette a posto la casa, lavora fino a tardi e, stanca morta, s'addormenta, dimenticando di caricare l'orologio. Quando si sveglia è già tardi, si veste a precipizio, corre verso la prigione, ma l'uomo è già uscito. I due si incrociano, senza incontrarsi, lui va a casa ove vedrà, non visto, un tale che bussa alla sua porta, chiama familiarmente la sua donna, poi infila sotto l'uscio un biglietto, che l'uomo non potrà recuperare. Il pensiero che la donna gli sia stata infedele lo tormenta, rivive l'angoscia di cinque anni prima, quando per difenderla dalle brutali voglie di un altro ha commesso l'omicidio che lo ha portato in carcere. Anche la donna, avvilita dal mancato incontro, vaga per un po' senza senso quindi ritorna a casa. Si ritroveranno alla fine della giornata, si spiegheranno, il biglietto sotto la porta è solo l'annunzio che il padrone del locale dove lei lavora, una brava persona, ha disponibile un posto di lavoro per l'uomo uscito di prigione.
La vicenda è tutta qui, ma di quante finezze, di quale "materiale plastico", a cominciare dal duttile volto della protagonista, Hilde von Stolz, Hochbaum fa uso per insaporire la storia degli equivoci. *Morgen beginnt das Leben* è un film completamente diverso dalla corrente produzione 1933, l'anno in cui comincia il "nuovo corso" della cinematografia tedesca.
Come ormai è largamente noto, a pochi mesi dalla presa del potere, i nazisti pongono la massima attenzione al cinema. Mentre gli artisti di origine ebraica abbandonano in tutta fretta un terreno che giorno per giorno si fa sempre piú bruciante sotto i loro piedi, gli organismi preposti alla censura vengono completamente ristrutturati. Tutti i film in circolazione vengono riesaminati al fine di stabilirne il grado di compatibilità con le idee teorizzate dal nuovo regime.
A dicembre del 1933 tocca a *Razzia in St. Pauli*, di cui si rileva il "non allineamento". Il film viene immediatamente ritirato ed anche se Hochbaum non viene direttamente perseguito per quest'opera «perverti par la mode juive», come gli storici Bardèche e Brasillach definiscono i film di sinistra della Germania pre-hitleriana, è chiaro che nessuno s'azzarda piú ad affidare un lavoro a chi espone sullo schermo «personaggi ed ambienti ripresi da un'angolazione socialista», come testualmente viene motivata la decisione della nuova censura.
Seguono mesi di incertezze, finché la Orbis, prima di licenziare

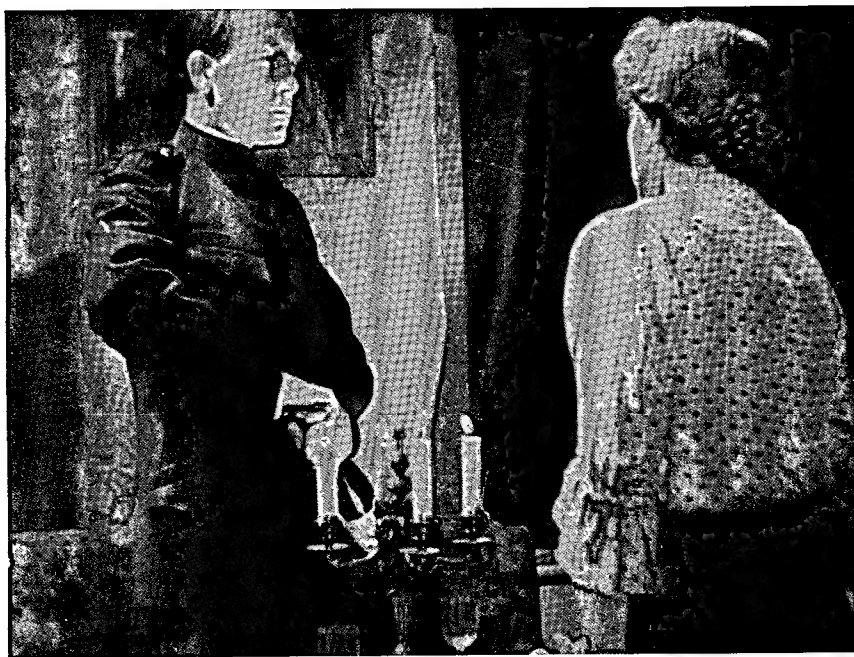
definitivamente Hochbaum, invece di fargli fare il film come da contratto, gli affida la sincronizzazione ed il montaggio dell'edizione tedesca di *Ştel a Balaton*, un film ungherese di Paul Fejos, ambientato tra i pescatori del lago magiaro.
Dello sconforto di Hochbaum resta la testimonianza di Hilde von Stolz, l'interprete di *Morgen beginnt das Leben*, opera pregevole, ma rifiutata dal pubblico ed ignorata dalla critica. Intervistata in occasione dell'uscita del film, quando le chiedono del regista, la von Stolz non esita a definirlo un uomo amareggiato per gli ostacoli alla sua attività e per i mancati riconoscimenti, alludendo probabilmente anche a *Schleppzug M. 17*.

Vienna, nuove esperienze

A questo punto si verifica una svolta. Giunge dall'Austria per Hochbaum un'offerta di lavoro. Il regista si reca immediatamente a Vienna ed esamina due o tre progetti. La scelta cade su *Der Gemmein* (lett. «Il plebeo»), che è stato, qualche anno prima, il lavoro drammatico di maggior successo al Theater an der Josefstadt di Vienna ed ha lanciato due attori giovanissimi, Paula Wessely ed Attila Hoerbiger, poi divenuti i maggiori interpreti – e

Morgen beginnt das Leben (1933· Hilde von Stolz)

Vorstadtvariete (1934, Luise Ullrich e Olly Gebauer)

lo sono ancora oggi – della scena austriaca. Autore ne è Felix Salten, che lo ha scritto verso la fine del secolo scorso, ma ha potuto portarlo sulle scene viennesi solo una ventina d'anni dopo, quando la caduta della monarchia austro-ungarica ne aveva reso possibile la rappresentazione.
Nel 1901, infatti, la Questura imperiale ne aveva impedito la esecuzione con una nota censoria che recitava testualmente: «Si tratta di una pièce che denigra l'ambiente militare. I protagonisti maschili sono un soldato di dubbia fede ed un tenente dal carattere debole: personaggi impensabili nell'esercito austriaco».
Vediamone un po' piú da vicino la storia. Marie, canzonettista viennese, è fidanzata con Josef, contadino, che, prossimo ad andare sotto le armi e temendo le insidie della città per la ragazza, la porta a vivere con i suoi, una vera e propria tribú di rozzi bifolchi, pieni di riserve e di pregiudizi verso Marie, che considerano una donna leggera. Scoppiano i primi dissapori, che diventeranno una vera e propria tortura per Marie, quando Josef viene chiamato per una ferma che durerà tre anni. Sarà allora facile per Franz, il fratello di Marie, comico di varietà, convincere la sorella ad abbandonare la vita bruta che ha davanti per riprendere la sua carriera nei teatrini di periferia. Pur di riconquistare la ragazza, Josef diserta – fatto impensabile per le rigide concezioni asburgiche – ed

Vorstadtvariete (1934; Mathias Wiemann e Luise Ullrich)

incontrerà Marie proprio nel momento in cui un fatuo tenente sta cercando di sedurla. La vicenda avrà un tragico epilogo: Josef, folle di gelosia, ucciderà Marie.
La storia piacque ad Hochbaum, che pensò di ricavarne, oltre che l'accurata ricostruzione di un certo milieu, anche un ottimo veicolo di propaganda antimilitarista.
Assieme ad Ernst Neubach, il produttore che l'aveva chiamato in Austria e che avrebbe dovuto inizialmente essere il regista, stende la sceneggiatura, cambiando innanzitutto il titolo in *Vorstadtvariete* (lett. «Teatrino di periferia») e provvedendo a riempire la vicenda di realistiche scene militari. Anche il finale viene mutato: per rafforzare il carattere polemico del film, non sarà Josef ad uccidere Marie, la quale invece si suiciderà, spinta dal rimorso e senza che Josef, ligio alla disciplina militare, voglia intervenire per salvarla. In effetti, Marie diveniva la vittima di un crudele *Ordnung* ed il povero fantaccino, l'incolpevole istigatore.
Ma la censura austriaca si accorse che il film era pieno di fermenti e di allusioni ed Hochbaum fu costretto a smorzare qualche scena ed a sopprimerne qualche altra. Ci si mise anche Neubach che, preoccupato dell'esito commerciale, pretese un nuovo finale, un "happy end" con i due protagonisti felici e contenti, dopo aver superato gli equivoci.

La copia che ho avuto modo di vedere è stata in parte reintegrata delle scene soppresse, tranne che per il finale che è rimasto quello voluto da Neubach. Ma piú che per i motivi antimilitaristici, rimasti in buona parte inespressi ed abbiamo visto anche perché, il film si raccomanda per la stupefacente ricostruzione di una Vienna fin de siècle, per la puntuale atmosfera dei teatrini di periferia, per aver captato quegli umori danubiani che finora si credevano peculiari di registi come Forst o Ophüls, per l'incantevole Luise Ullrich, qui forse alla sua prova migliore, cui fanno corona alcuni eccellenti attori, primo fra tutti Oskar Sima.
Per inciso, è da ricordare che *Vorstadtvariete* venne anche dato a Venezia nello stesso anno, 1935, in cui venne presentato e premiato *Die ewige Maske*, ma, per quanto abbia cercato, non vi è traccia di esso nelle recensioni dell'epoca.

Berna e l'ombra di Freud

Mentre *Vorstadtvariete* inizia la sua travagliata vita sugli schermi, Hochbaum viene scelto per realizzare un film che sarà tra i piú prestigiosi della sua carriera. La Progres-Film di Berna gli affida la trasposizione in immagini di *Die ewige Maske* (La maschera eterna), un romanzo di Leo Lapaire, noto scrittore svizzero che assieme ad Hochbaum collaborerà alla riduzione cinematografica. Ai due viene affiancato il Dr. Kurt Ganger, come consulente per la parte medico-scientifica.
Raccontiamo la vicenda. Un giovane medico, il dottor Dumartin, durante un'epidemia di encefalite che miete numerose vittime, senza che la scienza ufficiale possa opporvisi con efficacia, sperimenta un suo siero su di un paziente ormai condannato. Il malato sembra riprendersi, ma improvvisamente il suo cuore si arresta. Contro Dumartin è un coro di rimproveri e di accuse, sia da parte dei colleghi che della moglie del paziente, che pure aveva consentito all'esperimento. Avvilito, Dumartin tenta il suicidio, gettandosi da un ponte. Viene salvato, ma in condizioni mentali completamente sconvolte, preda di angosciosi incubi che si ricollegano alla disperata e sfortunata esperienza passata. Viene allora decisa una terapia insolita: la vedova del paziente morto dopo la cura di Dumartin si fingerà anche lei ammalata dello stesso morbo e chiederà al medico di ripetere su di lei l'esperimento. La "guarigione" della donna provocherà uno shock di liberazione in Dumartin. Si scoprirà poi che la morte del malato era da attribuirsi ad un embolo e non al siero, che ha, invece, effetto contro l'encefalite.
Il film venne girato parte negli studi di Rosenhügel a Vienna e per gli esterni a Berna. Inizia con una descrizione della giornata

nell'ospedale, degna delle migliori tradizioni documentaristiche, per precisare poi i vari caratteri dei personaggi della vicenda, il dottor Dumartin, il primario, un collega invidioso, il paziente, la moglie di questi, l'infermiera.
Nella seconda parte, quando subentra il motivo delle allucinazioni del protagonista, il film cambia tono, da realistico-drammatico si trasforma in neo-espressionista. Lo sforzo di Hochbaum di dare corpo ai fantasmi che si agitano nella mente del dottor Dumartin è reso attraverso sovrimpressioni, scenografie dipinte di memoria caligaresca, diafane ballerine e da un ascensore che va giú, sempre piú giú, una vera e propria "discesa agli inferi", mentre la maschera eterna della morte si insinua nella turbata psiche del protagonista.
A giudizio di chi scrive, è questa la parte piú debole, piú "datata" del film alla visione odierna, come avrebbe dovuto già esserlo nel 1935, dopo oltre un quindicennio dalle prime esperienze di espressionismo nel cinema.
Le critiche italiane dell'epoca, all'indomani della presentazione veneziana, furono piuttosto divise. Il Corriere della sera definí arbitrario e poco convincente il ricorso a precedenti modelli avanguardisti e surrealisti, mentre il Messaggero sottolineò come attraverso una serie di inquadrature sobrie, nette, staccate, si

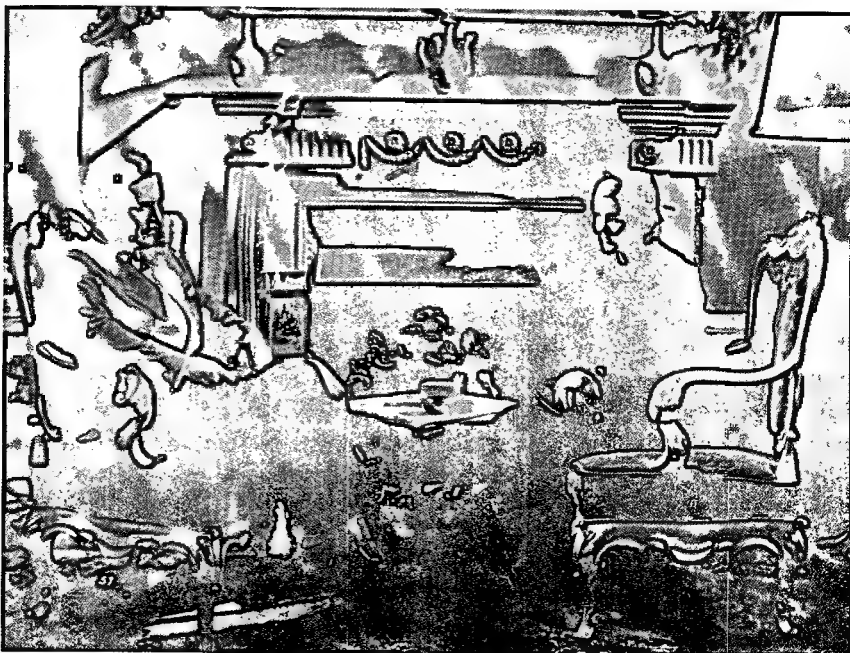
Die ewige Maske (1935; W. Hochbaum istruisce Mathias Wiemann e Olga Tschechowa)

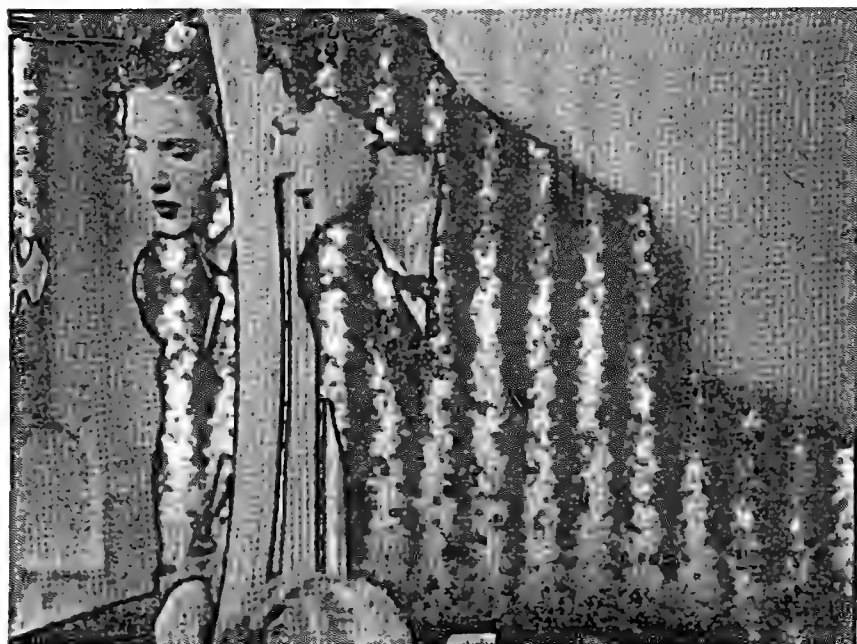
giunga al travolgente scoppio della pazzia, all'allucinazione continua, ossessionante, rafforzata dalla improvvisa dissonanza del commento sonoro. Meno tenero Mario Gromo (La Stampa), il quale ritenne che molti elementi di quelle visioni si risolvevano nel gratuito. Ed a questi giudizi può riallacciarsi l'autorevole testimonianza di Roberto Paolella («Storia del cinema sonoro»), per il quale la ricostruzione cinematografica di fenomeni mentali, stabilendo troppo facili corrispondenze tra stati di allucinazione morbosa e certi trucchi cinematografici, come sovraimpressioni, dissolvenze e flou, è procedimento arbitrario.
Ma tant'è, il film venne complessivamente apprezzato, il "debuttante" Hochbaum salutato come una giovane promessa del cinema svizzero e *Die ewige Maske* ottenne la medaglia della Corporazione dello Spettacolo per il «miglior studio psicologico».
Nessun riferimento nella motivazione del premio, né nelle numerose recensioni che ho avuto modo di leggere, a quello che, a mio avviso, è il senso piú profondo del film, l'insegnamento etico e scientifico, mutuato dagli studi di Sigmund Freud, di cui solo due anni prima, in Germania, si era fatto un bel falò degli scritti, e cioè il considerare il malato di mente non come un appestato, un segnato dal demonio, da rinchiudere in un manicomio-lager, ma come un malato alla stregua di altri malati, da curare con appropriati metodi e recuperare alla società. La teoria del "matto da slegare" non è certo, nell'anno di grazia 1935, un concetto accettato o in via di accettazione. Ben altri indirizzi terapeutici venivano suggeriti in un libro molto letto in quei tempi: «quando non vi è piú forza per la lotta della vita, finisce il diritto alla vita in questo mondo di lotte» (Adolf Hitler, «Mein Kampf»).
Die ewige Maske, film anticipatore e contro-corrente, premiato a Venezia, allora all'apogeo del suo splendore, ha successo pieno anche a Parigi ed a Londra, capitali cinematografiche che contano. In America, quando verrà presentato nel 1937 come *Eternal Mask*, sarà insignito del titolo di miglior film straniero dell'anno. Via libera allora al ritorno in patria. Facendo buon viso a cattivo giuoco, la Reichsfilmkammer reincorpora con tutti gli onori la pecorella smarrita ed offre ad Hochbaum la direzione di un film in doppia versione tedesca e francese, come usava in quei tempi: *Leichte Kavallerie/Cavalerie Légère*.

Berkeley e Sternberg in edizione tedesca

«Cavalleria leggera», stesso titolo, ma senza alcuna connessione con l'operetta di Suppé, è una mediocre commedia, ambientata in

Leichte Kavallerie (1935)

un circo equestre italiano molto poco credibile, e che si trascina senza mordente fino all'ultima bobina, in cui un grosso spettacolo finale offre ad Hochbaum l'estro di montare dei numeri coreografici che sembrano usciti dalla fantasia di Busby Berkeley.
Solo questo, poiché le ripetute schermaglie tra la protagonista ed i suoi tre innamorati, un patetico clown, il burbero direttore del circo ed un prestante inserviente (che in realtà è un conte e che sarà il preferito) appartengono alla peggiore paccottiglia ed appesantiscono il film, rendendolo di una noia mortale. Gli attori sono insopportabilmente incapaci, con in testa una Marika Rökk, qui al suo debutto tedesco, visibilmente impacciata e grossolana.
Non conosciamo la versione francese del film, ma è da supporre che la grazia ed il talento di una esperta cantante ed attrice di music-hall, quale fu Mona Goya, abbiano condotto a miglior esito.
Il nome di Busby Berkeley deve essere fatto anche per un film successivo, *Schatten der Vergangenheit*, scorta di pôt-pourri di altre opere precedenti. Vi è una donna che esce di prigione e vuole ricominciare la vita (*Morgen beginnt das Leben*), si reca dalla sorella gemella che è una stella del varietà. Quando questa improvvisamente muore in un incidente, la sorella ne assume la personalità, pur se talvolta degli incubi (*Die ewige Maske*) la terrorizzano. Ma con la forza e la volontà saprà andare avanti, conquistando a

Man spricht über Jacqueline (1937; Albrecht Schoenhals e Sabine Peters)

sé sia l'uomo della sorella che il successo in una grande rivista musicale (*Leichte Kavallerie*).
Siamo lontani dalla goffaggine del film della Rökk, qui Hochbaum ha di nuovo a sua disposizione la finissima Luise Ullrich che, nella doppia parte di Elena e Betty Gall, compie un autentico tour de force. Con una protagonista cosí duttile e deliziosa reggono anche le scene intermedie.
La parte coreografica è anche qui, come si è detto, meticolosamente ricalcata sullo stile dei coevi film musicali di Berkeley, tanto che si ha la sensazione che ad un certo punto debbano venire fuori Ruby Keeler o Eleonor Powell per completare il quadro. Che senso può aver avuto trasferire in film tedeschi una connotazione cosí distintamente americana, anche se l'operazione è stata fatta con la massima accuratezza, non appare facilmente spiegabile.
Vero è che Hochbaum ha un penchant per certi autori americani. Si veda *Der Favorit der Kaiserin*, girato tra *Leichte Kavallerie* e *Schatten der Vergangenheit*, un vero e proprio omaggio a Josef von Sternberg. Si tratta di un film in costume, spudoratamente libertino, in un'epoca in cui tutta la produzione tedesca è pervasa da un moralismo bacchettone. Vero è che siamo in Russia e l'imperatrice del titolo è Caterina, la quale passa dalle braccia di un

Man spricht uber Jacqueline (1937; Wera Engels)

amante a quelle di un altro, scaricandoli alle sue dame di compagnia. L'atmosfera in cui si svolgono questi giuochi d'amore è ovattata, morbidamente sensuale, perversamente erotica. Le luci sono rarefatte e si focalizzano solo quando illuminano la fascinosa Olga Tschechowa, qui al massimo del suo splendore, appena velato da una ombra di maturità.

Non si può guardare *Der Favorit der Kaiserin* senza pensare a *The Scarlet Empress*, di cui il regista tedesco ha saputo ripetere non il barocco, ma la raffinatezza estetizzante e certi umori decadenti, tipici di un maestro cosí estroso come Sternberg.

Man spricht über Jacqueline (letteralmente: «Si parla di Jacqueline» e che in Italia venne con il titolo variato chissà perché in: «Si parla di Clara») ha un soggetto piuttosto improbabile. È la storia di due sorelle, una delle quali ha avuto un amante ed è ora felicemente sposata ad un uomo dai rigidi princípi ed ignaro dei trascorsi della moglie. Quando le ombre del passato si materializzano con il ritorno del primo amore, sarà la sorella che, per salvare il matrimonio, fingerà di essere lei l'oggetto dei pettegolezzi che hanno messo in apprensione il cognato.

Non è un'opera riuscita; solo qua e là è dato di cogliere qualche motivo deputato negli interessi del regista, come lo sdoppiamento della personalità, già rilevato nei film precedenti, ma il tutto appare ad andatura stanca, né gli attori, piuttosto legnosi, gli facilitano il compito.

I film che seguono appartengono ad un'ispirazione cui sembra sia stata messa la sordina: opera decisamente minore è *Hannerl und ihre Liebhaber*, tratto da un romanzetto rosa che era già stato ridotto per lo schermo al tempo del muto dalla coppia Grete Freund, attrice, e Felix Basch, attore-regista, con migliore profitto. Hochbaum è il regista meno adatto per portare avanti le leziose schermaglie tra una insipida biondina ed alcuni improbabili pretendenti.

Il tono si rialza con *Ein Madchen geht am Land*, le cui sequenze iniziali sono ambientate su di un battello fluviale. La ragazza che «sbarca» (gaht am Land) è la donna di un marinaio, persosi in una tempesta e la storia è appunto quella del suo difficile reinserimento sulla terraferma. Il motivo è tipico di certo cinema tedesco contemporaneo, il destino di una donna, il *Frauenschicksal*, ma la realizzazione è a volte farraginosa. Il racconto procede spesso stentatamente tra fatti e misfatti immessi – si ha la sensazione – quasi per riempitivo.

Non manca, comunque, qualche segno graffiante, come la descrizione del milieu portuale, da cui emerge l'insolito personaggio di Charles Kullmann, un caratterista poco noto, ma di grande imme-

Ein Maedchen geht an Land (1938; Maria Paudler e Berthe Gast)

diatezza. Altra commendatizia di questo film è la volenterosa protagonista, Elizabeth Flickenschildt, qui alle sue prime armi.

Dulce et decorum est...

Siamo al 1939, l'anno dell'inizio delle ostilità. Chi vuol lavorare deve mettersi al passo ed anche Hochbaum non può sottrarsi dal pagare il suo tributo.
Il film che l'UFA gli affida, forse sarebbe il caso di dire: gli impone, è *Drei Unteroffiziere*, una produzione di un certo respiro, con alla base un tema non troppo scoperto, ma chiaramente intuibile, quello della Germania innanzitutto, del «dulce et decorum est pro patria mori». Naturalmente il tutto infiocchettato per bene e movimentato da motivi di alleggerimento (ma non troppo).
Un simile assunto può ritrovarsi anche in altri film: si pensi a *Lives of a Bengal Lancer* di Hathaway o a *Gunga Din* di Stevens. Anche in questi films tre giovani ufficiali, che si contendono le ragazze o si trastullano in scherzi da caserma in tempo di pace, assumono la grinta e si immolano per la bandiera in tempo di guerra.
I punti di contatto però si fermano qui. Tutto sommato, gli esempi ora citati vengono ricordati come dei film d'avventure guerresche,

con battaglie ben orchestrate, in cui il «Rule, Britannia» fa sí e no capolino.

Drei.Unteroffiziere è invece fatto tutto di testa. Non vi sono scene emozionanti, ma solo una cerebrale affermazione del «Deutschland über alles» nei lunghi discorsi che si ascoltano nel film. Ed è certo che il piú simpatico dei tre sottufficiali risulta essere Rauscher (il bravissimo Albert Hehn), cioè il non allineato alle teorie eroicistiche.

Non è improbabile che tale simpatia la sentisse profondamente anche Hochbaum e che, pertanto, abbia fatto in modo che, a leggerlo tra le righe, *Drei Unteroffiziere* dica proprio tutto il contrario di quello che si riprometteva. Certo è che quando il film apparve sugli schermi, qualcuno dovette rilevare che qualcosa non quadrava. A Hochbaum, che in quel momento, assieme a Philip Lothar Mayring ed Hans Gustl Sternmayr stava risalendo il Danubio per completare la sceneggiatura di *Donauschiffer*, un'affresco di vita fluviale osservato da una chiatta, venne notificata una interdizione di lavoro. Fu giocoforza abbandonare il film ai suoi collaboratori ed a Robert A. Stemmle, poi sopravvenuto, che ne assunse vicariamente la regia.

L'ordine ministeriale non faceva alcun accenno a *Drei Unteroffiziere*, ma speciosamente si riferiva a delle noie che Hochbaum aveva avuto con la giustizia quasi vent'anni prima e da cui era stato, all'epoca, completamente scagionato.

Per evitare il successivo, inevitabile provvedimento dell'arresto, ad Hochbaum venne consigliato di arruolarsi nell'esercito, settore cinematografia. Venne subito inviato in Norvegia, ma addetto al settore veterinario. Nel 1941, gravemente ammalato allo stomaco, venne smobilitato e rimandato a casa.

Sopravvisse, scrivendo delle sceneggiature ma facendole firmare ad altri. Dopo la fine della guerra, nel 1946, fu tra i primi a cercare di riorganizzare, a Potsdam, il nuovo cinema tedesco. Ebbe contatti con la DEFA di Berlino per la realizzazione di *Tanz in der Nacht*, un soggetto neo-espressionista che aveva scritto nei suoi anni piú bui, sperando in un momento migliore.

Ma gli stenti che aveva affrontato negli ultimi tempi non gli permisero di concretare il progetto. La vecchia malattia si aggravò alla fine di marzo.

Il 16 aprile del 1946, Werner Hochbaum si spegneva nel lettino di un ospedale di Berlino, mentre dinnanzi ai suoi occhi passavano, come in un film, le immagini della sua vita, delle sue opere, dei suoi desideri irrealizzati, delle sue speranze frustrate.

Che senso ha dunque oggi, a trent'anni dalla morte, riesumare il ricordo di questo regista dimenticato, ordinare — come è avvenuto

Drei Unteroffiziere (1938; Fritz Genschow e Ingeborg von Kusserow)

l'anno scorso in Austria — una rassegna dei suoi film, avviare, come qui si è tentato, una rivalutazione della sua figura e della sua opera?
Oltre il motivo celebrativo, l'onore alla memoria, v'è probabilmente un intento piú profondo che, alla visione delle opere ed ad un esame della vicenda umana, appare, via via, sempre piú delineato.
Un discorso sull'uomo di cultura che si è trovato a vivere in un certo contesto ed in una certa epoca: il contesto, l'Europa del sorgere dei fascismi nazionali, l'epoca, gli anni che vanno dal disastro economico, dal «crack» del 1929 fino al primo «blitz» della seconda guerra mondiale.
Hochbaum andò volontariamente in esilio, come fu invece inevitabile per gli artisti di origine ebraica, sperando di poter continuare il suo discorso civile, iniziato agli esordi. Ritornò poi in patria, pensando, ingenuamente, di poter elevare la sua voce al di dentro del sistema.
Ma nessuna delle sue opere d'impegno passò sotto silenzio: *Bruder*, troppo estremista, dava fastidio anche al partito socialdemocratico che glielo aveva commissionato. Per *Wille und Werke* scatenò ire in alto loco e finí in carcere. *Razzia in St. Pauli* fu subito messo da parte dalla occhiuta censura nazista e lui stesso eti-

chettato come «socialista». *Vorstadtvariete*, che avrebbe dovuto essere un attacco all'autoritarismo militare, finí, dopo varie manipolazioni, per essere solo un esercizio formalistico, una pregevole calligrafia.
Con ostinazione, Hochbaum, che aveva qualcosa da dire e sapeva di poterla dire bene, realizzò *Die ewige Maske*, dove, tra le righe di uno «studio psicologico», come superficialmente venne motivato il premio di Venezia, faceva capire a chi sapeva e voleva capire quale patrimonio dell'umanità si andava distruggendo, quali aberranti teorie si stavano affermando.
Capí anche chi non avrebbe dovuto e seppe rispondergli. Seppe blandirlo, offrendogli un film di prestigio, da girarsi parte a Berlino e parte a Budapest, in doppia versione tedesca e francese, su di uno sfondo musicale e coreografico, in cui avrebbe potuto cimentarsi in raffronto all'allora affermatissima voga del film musicale americano. Sarebbe poi seguita un'altra produzione, in costumi d'epoca, anch'essa sfarzosa, sugli amori dell'imperatrice di Russia, Elisabetta.
I film, sappiamo poi, furono mediocri, il primo addirittura pessimo. Gli altri che vennero dopo furono di ordinaria routine, di scialba autocitazione, episodicamente ravvivati da qualche momento felice. Fino al tetro, geometrico *Drei Unteroffiziere*, cupo peana alla rigida tradizione militare, alle glorie della patria, quella tradizione e quelle glorie che, appena cinque anni prima, aveva voluto stigmatizzare in *Vorstadtvariete*.
La vicenda di Werner Hochbaum è la parabola di un uomo in crisi, sullo sfondo di quella crisi, piú generale, che coinvolse tutti i valori, umani, sociali, politici, artistici. Non è dato sapere se la sua fu una rinunzia ignara o una accettazione consapevole, se l'acquiescenza alle disposizioni della Reichsfilmkammer fu inevitabile giocoforza o astuto comportamento.
Il senso di "cupio dissolvi" era nell'aria di quegli anni. Werner Hochbaum non seppe o non poté sottrarvisi.*

* Debbo esprimere il mio ringraziamento al gruppo viennese di ricerca e di documentazione cinematografica «ACTION», di cui è instancabile propulsore lo storico Herbert Holba.
E' al loro impegno, al loro amore per il cinema se il patrimonio cinematografico di Werner Hochbaum è stato ricostituito e se il sottoscritto ha potuto raccogliere le tante notizie utili per la redazione delle note che precedono.

1929 **Brüder** — **r.**, **s.**, **sc.**: Werner Hochbaum — **f.**: Gustav Berger — **scg.**: Walter Roon-Guenteritz, Oscar Lorenzon — **int.**: non professionisti — **p.**: Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH — **dr.**: 63' (1ª: 28 aprile 1929).

Zwei Welten — **r.**: Werner Hochbaum — **s.**: Heinrich Braume — **f.**: Gustav Berger — **int.**: non professionisti — **p.**: W. Hochbaum Filmproduktion GmbH — **dr.**: 15' (1ª: fine ottobre 1929).

Wille und Werk — **r.**: Werner Hochbaum — **int.**: non professionisti — **p.**: W. Hochbaum Filmproduktion GmbH — **dr.**: 44' (1ª: 1 novembre 1929).

1932 **Razzia in St. Pauli** — **r.**, **sc.**: Werner Hochbaum — **f.**: Alfred Otto Weitzenberg — **scg.**: Willy Schiller — **m.**: Kurt Levaal, con la supervisione di Giuseppe Becce — **int.**: Gina Falkenberg, Friedrich Gnass, Wolfgang Zilzer, Charly Wittong, Kurt Appel, Käthe Hüter, Max Zilzer, Friedrich Rittmeyer — **p.**: Orbis Film GmbH, Berlino — **dr.**: 73' (1ª: 11 aprile 1932).

Besserer Herr Gesucht zwecks... — **r.**: Werner Hochbaum, Carl Behr — **int.**: Szöke Szakall — **p.**: Orbis Film GmbH, Berlino — **dr.**: 27' (1ª: 26 maggio 1932)

1933 **Schleppzug M 17** — **r.**: Werner Hochbaum, Willy Döll, Heinrich George — **s.**, **sc.**: W. Hochbaum, W. Döll — **f.**: Adolf Otto, Weitzenberg — **scg.**: Franz Scharfenberg **mo.**: Ella Stein — **m.**: Alex Stone, Will Meisel **int.**: Heinrich George, Bertha Drews, Joachim Streubel, Wilfried Seyfert, Betty Amann, Maria Schanda, Robert Müller, Kurt Getke, Alexander Jonas, Friedrich Ettel — **p.**: Orbis Film GmbH, Berlino, Fundus GmbH, Berlino — **dr.**: 75' (1ª: 7 aprile 1933).

Morgen beginnt das Leben (Domani comincia la vita) — **r.**: Werner Hochbaum — **s.**, **sc.**: Carl Behr — **f.**: Herbert Körner — **scg.**: Gustav A. Knauer, Alexandr Mügge — **m.**: Hanson Milde-Meissner — **int.**: Erich Haussmann, Hilde von Stolz, Harry Frank, Walter von Lennep, etta Klingenberg, Edith Schollwer, Alfred Beierle, Gustav Püttjer, Orchestra Tofio — **p.**: Ethos Film GmbH, Berlino — **dr.**: 80' (1ª: 28 agosto 1933).

1934 **Menschen im Sturm** (versione tedesca del film ungherese **Itel a Balaton,** 1932) — **r.**: Paul Fejos — **sc.**: Pal Mihaly — **f.**: Istvan Eiben — **m.**: Ferenc Farkas — **int.**: Gyula Csortos, Maria Mindszenthy, Antal Pager, Ernö Elekes, Mor Ditroi — **p.**: Phoebus Film, Budapest — **dr.**: 61' (1ª: 24 agosto 1934).

Werner Hochbaum preparò per la Orbis GmbH di Berlino l'edizione tedesca di questo film

Vorstadtvariete — r.: Werner Hochbaum — **s.**: basato sulla commedia «Der Gemeine» di Felix Salten — **sc.**: W. Hochbaum, Ernst Neubach — **f.**: Eduard Hösch — **scg.**: Alfred Kunz — **mo.**: Ludolf Grisebach — **m.**: Anton Profes — **int.**: Luise Ullrich, Mathias Wiemann, Oskar Sima, Lina Woiwode, Olly Gebauer, Hans Moser, Frieda Richard, Rudolf Carl, Otto Hartmann, Anton Pointner, Fritz Imhoff, Lilian Bergo, Karl Skraup — **p.**: Ernst Neubach per Styria Film GmbH, Vienna — **dr.**: 93' (1ª: 29 dicembre 1934)

1935 **Die ewige Maske** (La maschera eterna) — **r.**: Werner Hochbaum — **s.**: basato sul romanzo di Leo Lapaire — **sc.**: W. Hochbaum, Leo Lapaire, con la consulenza scientifica del Dr. Kurt Gauger — **f.**: Oskar Schnirch — **scg.**: Hans Jacoby — **mo.**: Else Baum — **m.**: Anton Profes — **int.**: Mathias Wiemann, Peter Peterson, Olga Tschechowa, Franz Schafeitlin, Toma Kraa, Thekla Ahrens, Karl Skraup — **p.**: Progress Film, Berna/Vienna — **dr.**: **85'** (1ª: 26 agosto 1935).

Leichte Kavallerie (Cavalleria leggera) — **r.**: Werner Hochbaum — **s.**: basato sul romanzo «Umwege zur Heimat» di Heinz Lorenz-Lambrecht — **sc.**: Franz Rauch — **f.**: Bruno Timm — **scg.**: Carl Boehm, Erich Czerwonski — **mo.**: Arnfried Heyne — **m.**: Hans Otto Bergmann — **int.**: Marika Rökk, Fritz Kampers, Carl Hellmer, Heinz von Cleve, Hans-Adalbert von Schlettow, Lotte Lorring, Cilly Feindt, Franz Schroeder-Schromm, Oskar Sima, Hilde Sessak, Horst Birr, Erich Haussmann — **p.**: F.D.F./UFA Ag, Berlino, gruppo di produzione Ufa di Alfred Zeisler — **dr.**: 92' (1ª: 12 ottobre 1935).

Cavalerie Légère — r.: W. Hochbaum — **r.** (dei dialoghi francesi): Roger Vitrac — **sv.** (alla versione francese): Raoul Ploquin — **int.**: Mona Goya, Gabriel Gabrio, Constant Remy, Louis Allibert, Ernest Ferny, Line Noro, Marcel Vallée, Raoul Marco, Myno Burney, Fernand Fabre — **p.**: F.D.F./UFA.

Versione francese del film precedente, girata a Berlino.

1936 **Der Favorit der Kaiserin** (Il corridoio segreto) — **r.**: Werner Hochbaum — **s.**: Hans Fritz Koellner, Hans Martin Cremer — **sc.**: W. Hochbaum, Walter von Hollander — **f.**: Oskar Schnirch — **scg.**: Emil Hasler — **mo.**: Walter Wischniewsky — **m.**: Anton Profes — **int.**: Olga Tschechowa, Anton Pointner, Heinz von Cleve, Walter Steinbeck, Trude Marlen, Ilse Trautschold, Peter Erkelenz, Willy Eichberger, Eric Ode, Adele Sandrock, Hans-Adalbert von Schlettow, Ada Tschechowa, Edith

Donauschiffer (1940; Attila Hoerbiger)

Meinhardt, Willy Kaiser-Heyl, Rio Nobile, Wolf Harro — **p.**: Itala-Film GmbH, Berlino — **dr.**: 86' (1ª: 12 marzo 1936)

Schatten der Vergangenheit (La doppia vita di Elena Gall) — **r.**: Werner Hochbaum — **sc.**: George C. Klaren, Karl Buda, Walter von Hollander — **f.**: Georg Bruckbauer — **scg.**: Hans Ledersteger — **mo.**: Elese Baum **m.**: Anton Profes — **int.**: Luise Ullrich, Gustav Diessl, Lucie Höflich, Gretl Berndt, Oskar Sima, Anton Pointner, Tibor von Halmay, Rudolf Carl, Albert Heine, Richard Waldemar, Mihail Xantho, Robert Valberg, Mizzi Briebl. — **p.**: Donau Film GmbH, Vienna — **dr.**: 87' (1ª: 17 luglio 1936)

Hannerl und ihre Liebhaber — **r.**: Werner Hochbaum **s.**: basato sul romanzo «Die Geschichte von Hannerl und ihre Liebhaber» di Rudolf Hans Bartsch — **sc.**: Johann von Vasary — **f.**: Ted Pahle, Karl Kurzmeyer — **scg.**: Julis von Borsody, Emil Stepanek — **mo.**: Else Baum **m.**: Anton Profes, Bruno Uher — **int.**: Olly von Flint, Albrecht Schoenhals, Olga Tschechowa, Hans Moser, Jane Tilden, Anton Pointner, Hans Holt, Rudolf Carl, Ernst Proeckl, Helene Lauterboeck, Camilla Gerzhofer — **p.**: Favorit Film GmbH, Vienna **dr.**: 86' (1ª: 10 novembre 1936).

1937 **Man spricht über Jacqueline** (Si parla di Clara) **r.**: Werner Hochbaum — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Katrin Hollan · **sc.**: W. Hochbaum, F.D. Andam, L. Holland — **f.**: Georg Bruckbauer **scg.**: Willi A. Herrmann, Alfred G.E. Bütow — **mo.**: Walter Wischniewsky **m.**: Anton Profes — **int.**: Wera Engels, Albrecht Schoenhals, Sabine Peters, Hans Zesch-Ballot, Edith Meinhardt, Fritz Genschow, Hermann Pfeiffer, Friedl Haerlin, Bruno Ziener, Lilli Schoenborn — **p.**: Deka-Film GmbH, Berlino — **dr.**: 83' (1ª: 16 aprile 1937).

1938 **Ein Maedchen geht an Land** — **r.**: Werner Hochbaum **s.**: basato sul romanzo omonimo di Eva Leidmann · **sc.**: W. Hochbaum, E. Leidmann **f.**: Werner Krien **scg.**: Willy Schiller, Carl Haecker — **mo.**: Else Baum **m.**: Theo Mackeben - **int.**: Elisabeth Flickenschildt, Alfred Maack, Guenter Lueders, Walter Petersen, Maria Paudler, Hans Mahler, Heide Kabel, Friedrich Schmidt, Claire Reigbert, Herbert A.E. Boehme, Erich Feldt, Lotte Lang, Roma Bahn, Berthe Gast, Erika Glaessner, Charles Kuhlmann — **p.**: UFA, gruppo di produzione Erich Neusser, Berlino — **dr.**: 95' (1ª: 30 settembre 1938).

1939 **Drei Unteroffiziere** — **r.**: Werner Hochbaum — **s.**: basato su un'idea di Werner Schoknecht — **sc.**: Jacob Geis, Fred Hildebrandt — **f.**: Werner Krien — **scg.**: Willy Schiller, Carl Haecker — **mo.**: Else Baum — **m.**: Hanson Milde-Meissner — **int.**: Albert Hehn, Fritz Genschow, Wilhelm H. Koenig Wilhelm Althaus, Heinz Engelmann, Wolfgang Staudte Ruth Hellberg, Ingeborg von Kusserow, Hilde Schneider, Claire Winter, Louise Morland, Christian Kayssler, Herman Pfeiffer, Malte Jae-

ger, Waldemar Pottier. Inoltre nelle scene all'Opera: Elisabeth Schwarrkopf, Guenter Treptow, Eduard Wandrey — **p.**: Hans H. Ulrich, Ernst Martin per UFA, Berlino — **dr.** 94' (1ª: 3 marzo 1939).

1940 **Donauschiffer** — **r.**: Robert A. Stemmle — **s.**: Hans Gustl Kernmayr — **sc.**: Philipp Lothar Mayring, R.A. Stemmle, Werner Hochbaum — **f.**: Karl Hasselmann, Karl Ludwig Ruppel — **scg.**: Hans Ledersteger **mo.**: Arnfriede Heyne — **m.**: Anton Profes — **int.**: Hilde Krahl, Attila Hoerbiger, Pal Javor, Oskar Sima, Tibor von Halmay, Oskar Wegrostek, Maria von Hoesslin, Karl Forest, Erland Erlandsen, Hugo Gottschlisch, Karl Schoendorfer, Lotte Lang, Hans Unterkircher, Mimi Shorp, Ludwig Hillinger, Adi Berber — **p.**: Erich Neussler per Wien-Tobis Filmkunst GmbH, Berlino in coproduzione con Wien-Film GmbH, Vienna — **dr.**: 90' (1ª: 17 giugno 1940)

(a cura di **V. M.**)

CANNES '77 (I): IN NOME DEL PADRE PADRONE

Mauro Manciotti

Favre Le Bret e Maurice Bessy, rispettivamente presidente e delegato generale del festival di Cannes, non hanno partecipato quest'anno alla cerimonia ufficiale della premiazione. Non è stato difficile legare questa assenza — né hanno adotto altri motivi — alla insoddisfazione circa le scelte della giuria internazionale. Non tanto per l'assegnazione della «Palma d'oro» a *Padre padrone*, quanto per la parsimonia con cui i giurati hanno usato i premi tradizionali a loro disposizione, riducendo all'osso segnalazioni e riconoscimenti. In realtà, le scelte dei giurati sono apparse piuttosto conseguenti. In un certo senso, infatti, l'assegnazione dei «palmarès» ha fornito al trentunesimo Festival di Cannes la conferma di una identità che non sempre la manifestazione era stata capace di esprimere con sufficiente precisione durante il suo svolgimento.
E' abbastanza agevole, in sede di consuntivo, constatare come Cannes sia stato un festival di transizione nel quale si sono rispecchiate con fedeltà le contraddizioni e le crisi in atto nella cinematografia mondiale. Ma prima del verdetto, cosí tipicamente rosselliniano, il festival era sembrato cercare il proprio significato in direzioni diverse, non sapendo bene in quale avrebbe finito per trovarlo. Scontata la risposta negativa, o quasi, della formula produttiva a notevole contenuto spettacolare, scontato il calo di livello espressivo di qualche autore su cui si faceva affidamento, restava soltanto da fare i conti con gli spiccioli. Che sono stati le cose migliori viste al festival; ma un poco casuali e isolate, legate ad un momento di felicità espressiva, ma non cosí radicalmente istituite da proporre un'alternativa organica agli dei che avevano fallito. Ove si con-

cettui *Padre padrone*, appunto, in cui è una nuova idea di cinema oltre che una diversa condizione produttiva.
A deludere è stato specialmente il cinema-spettacolo statunitense, che a Cannes aveva riscosso in passato successi notevoli. Dal quasi inconsistente *Car Wash*, ad un *Bound for Glory* piuttosto di "routine", fino ad un *Slapshot* (ma proiettato fuori concorso) non privo di un certo sardonico graffio, diluito, peraltro, irreparabilmente, ove si debba fare a meno dell'approccio linguistico originale, la selezione Usa non ha avuto molto da spendere. Né *3 Women* ha rilevato una presenza decisiva. Anzi, insieme all'Anghelopulos di *I Kynighi* e al Saura di *Elisa, vida mia,* Robert Altman è stato tra gli autori da cui ci si attendeva di piú e che, invece, non sono andati oltre un risultato di stima. La formula cinema-spettacolo, del resto, non ha brillato di piú, fuori dai confini degli States. Ha lasciato piuttosto perplessi, ad esempio, l'improvvisa sortita del "duro" Yves Boisset con *Un taxi mauve* dalle prospettive e dal cast commercialmente internazionali; e ha lasciato tutti decisamente indifferenti l'accoppiata Heinrich Böll - Romy Schneider, proposta in *Gruppenbild mit Dame* (t.l.: Foto di gruppo con signora) da Aleksandar Petrovic, già ben noto banalizzatore di *Maestro e Margherita*.
Gli «spiccioli», dunque. E i nomi sono presto fatti. I due canadesi *J.A. Martin photographe* di Jean Beaudin e *Le vieux pays où Rimbaud est mort* di Jean Pierre Lefebvre; il francese *La communion solennelle* di René Féret; lo svedese *Bang!* di Jan Troell; lo svizzero *La dentellière* di Claude Goretta; e gli italiani: o, meglio, il film dei Taviani e *Una giornata particolare* di Scola. Poiché *La stanza del vescovo* è stato presentato fuori concorso e difficilmente gli si può attribuire una collocazione diversa dalla gratificazione del legame amoroso che coinvolge il cinema di Dino Risi e i cineasti d'oltralpe; mentre, sulla scia delle reazioni di una larga parte della critica francese, *Un borghese piccolo piccolo* di Monicelli ha riproposto certe perplessità di natura ideologica che non erano emerse — o lo erano soltanto parzialmente — alle precedenti proiezioni italiane. E si potrebbero aggiungere *Der amerikanische Freund* di Wim Wenders: singolarissima trasposizione tedesca, alla maniera di un Hitchcock che abbia letto Graham Greene, di un thrilling di azione della statunitense Patricha Highsmith; e *The Duellists* che l'inglese Ridley Scott ha tratto da una novella di Conrad, ripetendone il nitore formale.
Il momento di non eccezionale vitalità nella produzione internazionale, del resto, si è rispecchiato nella futilità oppure nella vuota e risaputa idea di confezione comuni a diverse opere entrate in programma: come *Iphigenia* con cui Michael Cacoyannis ha concluso, forse troppo tardi, la trilogia euripidea aperta nel 1962 dall'*Elettra* e proseguita, nel 1971, con *Le Troiane;* oppure come *Black Joy* in cui l'inglese Anthony Simmons disperde a livello di commedia il problema scottante della vita e dell'ambientazione londinese delle minoranze negre (e, inopinatamente, comportandosi come lo statunitense Michael Schultz in *Car Wash*, senza nemmeno il frenetico approccio musicale di quest'ultimo). E, certamente, il momento interlocutorio è riaffiorato nel particolare della sovrabbondanza di film tratti da opere letterarie, quasi per una sorta di scrupolo a non rischiare, a scegliere materiali già collaudati. Antichi o moderni,

Euripide o Pietro Chiara, Conrad o Patricia Highsmith, Michel Déon o Gavino Ledda, Heinrich Böll o Vincenzo Cerami, Pascal Lainé o Woody Guthrie, gli originali letterari hanno trovato a Cannes 77 largo spazio, anche al di fuori della sezione «Les yeux fertiles».

Le camion di M. Duras (Francia)

Marguerite Duras ha fatto precedere *Le camion*, accolto nella rappresentanza francese al festival, da una riflessione impegnativa: «Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma. Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique». Che è una maniera alquanto terroristica di impostare i problemi. Tenuto anche conto di come la Duras, il suo film, piuttosto che farcelo vedere, preferisca farcelo raccontare da lei stessa e da Gérard Depardieu, che ne parlano, ne discutono e ne verificano le possibilità, quietamente, intorno ad un tavolo. Ma chi negherebbe il fatto che, quanto a novità, stimoli, fermenti, proposte diverse di conoscenza, il programma ufficiale di Cannes 77 non era dei piú brillanti? Per trovare forme di un cinema piú vitale, insolito, curioso, opportunamente dotato di una qualche salute conoscitiva (anche nei confronti di se stesso), era preferibile orientarsi sulla sezione dell'«Air du temps». Qui, l'interesse poteva almeno misurarsi con il reportage liricizzante su New York stilato in *News from Home* da Chantal Ackerman; oppure con la stupefacente ricostruzione sociostorica e geopolitica di uno sciopero di minatori del Kentucky dei primi anni Trenta in *Harlan County, Usa* di Barbara Kopple. Poteva documentarsi sulla protesta per la secolare alienazione della propria gente espressa nei canti e nelle danze degli zingari, portate sullo schermo da Miguel Alcobendas in *Camelamos Naquerar* (Vogliamo parlare); oppure sull'analisi di una difficile occupazione di terra, nata spontaneamente nell'ambito della prima riforma agraria (1975) sancita dal governo rivoluzionario portoghese, come Thomas Harlan e la sua équipe la hanno fissata nelle immagini di *A terra – Torre bela*. Poteva, infine, seguire, in *Moi Tintin*, realizzato dal belga Gérard Valet, la fenomenologia socio-psicologica legata al protagonista delle strisce di Herge; oppure, in *The Naked Civil Servant* di Jack Gold, il diagramma del comportamento assunto dalla società europea, durante mezzo secolo, verso quegli individui che hanno scelto di vivere con esplicita naturalezza la propria omosessualità.

Perfino i boia grottescamente sinistri di Basilio Martín Patino (*Queridísimos verdugos*) li abbiamo incontrati nell'«Air du temps» e non nel programma maggiore. Quasi che in quella sede l'ideale fosse quello della medietà, di non uscire dai binari, se non del conformismo, almeno dell'abitudine, della tradizione. Basterebbe il confronto tra due opere di analoghi momenti storico e sfondo sociale, come *Harlan County, Usa* e *Bound for Glory*, per giustificare una impressione siffatta. Affrontando la biografia di un personaggio veramente insolito e ricco di implicazioni socioculturali, come è il folk-singer Woody Guthrie, ma soprattutto cosí carico di fermenti notavori e contestativi, Hal Ashby ha scelto, da una parte, una tastiera agiografica e individualistica, e, dall'altra, un'organizzazione di racconto che riportano alle biografie hollywoodiane del passato: indipendentemente dal fatto che Guthrie non è Ziegfeld. Già *The Last Detail* aveva posto in luce una certa tendenza di Ashby a rifarsi,

Bound for Glory di H. Ashby (U.S.A.)

Le camion di Marguerite Duras (Francia)

con raffinata esperienza, ai canoni e alle formule dei "generi" hollywoodiani: la "comedy", nella fattispecie. Ma in *The Last Detail* gli umori erano asprigni, corrosivi, moderni. *Bound for Glory,* per contro, manca di codesta investitura generale. Dal punto di vista della scrittura, il film è una sapiente rivisitazione di precisi e canonici materiali letterari e cinematografici: da London a Steinbeck, da Ford (*Furore*) al cinema sociale della Warner negli anni Trenta. Ma anche lo spirito e l'ideologia sono restati quelli degli anni Trenta.

O, se si vuole, degli anni Cinquanta: particolare che non sposta di molto la questione. Fedele al testo dell'autobiografia di Guthrie (l'unica libertà presa è quella di aver spostato dalla casa della ricca parente a quella della caritatevole giovane signora californiana il rifiuto di Guthrie di integrarsi in un ambiente altoborghese), Ashby (e il suo sceneggiatore Robert Getchell) hanno rinunciato a coniugare al futuro la figura del folksinger, a dialettizzare la sua carica rivoluzionaria nei confronti di una fenomenologia rivoluzionaria storicamente posteriore e ideologicamente piú rigorosa. E' un rapporto sottile ma concreto da calcolarsi all'interno della sinistra americana. Vi allude il critico Irwin Silber allorché scrive: «Quando conobbi Woody nel 1941 la sua chitarra portava la scritta che è diventata famosa: "Questa macchina ammazza i fascisti". Non ho conosciuto il Che, ma vedo incise sul suo mitra le parole: "Questa macchina fa musica"». Che cosa significa? Significa che il film ci dà una rappresentazione parziale e riduttiva del personaggio. Ci mostra il girovagare di Guthrie tra gli «hoboes» e i raccoglitori a giornata della California nelle

dimensioni psicologiche e nella cultura populista del "tramp" statunitense. Che è anche una maniera in cui l'esperienza di Guthrie è stata rivissuta dai suoi successori: in termini individualistici e di rifiuto, cioè, in un quadro che comprende la religione della strada di Kerouac e la polemica contro la "via americana" dei Beatniks e dei cantanti di protesta, come Bob Dylan, Joan Baez e lo stesso figlio di Woody, Arno Guthrie. Mentre l'autentica originalità di Woody sta nel vero e proprio progetto politico racchiuso nei suoi canti: non ballate romantico-popolari, ma proclami di tipo sindacale, contenenti l'incisiva esortazione all'unione e alla lotta comune per mutare le condizioni dei lavoratori. Su Guthrie è possibile documentarsi, da noi, con la serie dei microsolchi editi dall'Albatros e nelle pagine a lui dedicate nel saggo «La canzone popolare in America» (De Donato, 1975) di Alessandro Portelli (oltreché sull'autobiografia pubblicata mesi addietro da Savelli). La tensione rivoluzionaria e l'impegno politico dei suoi canti trovano spiegazione ideologica nella militanza di Woody all'interno del partito comunista americano e nelle organizzazioni sindacali del periodo prebellico; trovano altresí motivazione psicologica e culturale in una situazione personale di intrinseca popolarità, che si esprime, tra l'altro, nella straordinaria immediatezza linguistica. E' quanto Ashby non fa vedere. E, rimuovendo o lasciando in un angolo la sostanza "naturaliter" politica e popolare della figura di Guthrie, finisce anche per ignorare un aspetto non indifferente della sua musica. Ossia, Woody è, forse, l'unico autore bianco in grado di improvvisare il «blues» alla maniera dei negri d'America; l'unico musicista capace di esprimere l'identità del problema sociale ed esistenziale per poveri bianchi e poveri negri. Cosa di cui la colonna sonora del film ci dà un solo e fuggevole esempio, nella bettola, all'inizio della migrazione di Guthrie.

3 Women
di R. Altman
(U.S.A.)

Dopo aver visto *3 Women* la reazione comune ai diversi colleghi francesi è stata quella di notare come, unitamente alla vocazione realistica e all'impegno di porre in discussione determinati aspetti della società statunitense, Robert Altman conservi tenacemente, in un angolo della mente, la voglia di compiere, di tanto in tanto, un'incursione nel mondo dell'inconscio, rappresentando la realtà non nei suoi segni concreti, ma in quelli piú enigmatici e nascosti. E abbiamo letto il riferimento, quasi d'obbligo, ad *Images* (presentato al «Palais» nel 1972) in cui Altman aveva tentato un inquietante ritratto femminile che si scomponeva in una parossistica rifrazione di specchi e di prospettive. Nonostante l'ampio margine di ambiguità che contrassegna *3 Women*, abbiamo il sospetto che, con *Images*, l'ultimo film di Altman abbia poco da spartire. Questo è un'opera, per cosí dire, di fascinazione, sconcertante e priva di un interiore nucleo organico, cresciuta come un sogno un po' colvulso al quale si sia tentato, al risveglio, di conferire un qualche ordine narrativo e nessi razionali almeno all'apparenza. La sua sostanza sta in un reciproco scambio di personalità fra tre fonne, i cui destini si sono accidentalmente intrecciati e che hanno in comune soltanto un'analoga disposizione a sfuggire nella fantasticheria il peso quotidiano. Laddove in *Images* il regista aveva cercato di fissare sullo schermo una vibrante atmosfera interiore, l'assillante inconscio della protagonista, il quale

appare popolato da allucinazioni, fantasmi e brandelli di incubo. La vicenda si snoda su di uno sfondo autenticamente californiano. Pincy è una ragazza proveniente dal Texas che ha trovato lavoro come assistente in un istituto di terapia fisica per gente anziana e danarosa. Insicura di sé, alla ricerca di modelli per plasmarsi una identità che non possiede e di calore per confortare l'istintiva timidezza, la giovane è inevitabilmente destinata a riconoscersi nell'identità di qualche altro. Il fatto si verifica con Millie, la collega che le insegna il mestiere e con la quale divide l'alloggio. Millie ha una specie di personalità artificiale, costruita secondo i dettami delle riviste femminili, che la fa agire nella maniera falsamente disinvolta suggerite dalle rubriche del tipo di «Come avere successo». Nessuno sembra far particolarmente caso a lei; ma la ragazza fa finta di niente e, con un diluvio di parole, inventa situazioni fittizie in cui le sono riservati ruoli brillanti. Vive, insomma, in una continua illusione, le cui menzogne affida anche alle pagine di un diario. Pinky ne è conquistata e cerca di imitarla. E il loro rapporto è complicato dalla presenza di Willie e di suo marito Edgar, che gestiscono un motel nei paraggi, alle soglie del deserto californiano. Willie, incinta, sta quasi sempre muta a dipingere affreschi di strano significato; mentre Edgar è un mezzo cox-boy televisivo che gioca con la pistola, beve birra e corre dietro alle donne. E' il solo che finisca per interessarsi a Millie; e Pinky vorrebbe impedire la loro relazione per rispetto dell'amica, ma Millie la tratta brutalmente. Respinta dal suo idolo, Pinky si butta in una piscina, batte la testa ed entra in coma. Quando si riprende la sua identificazione

3 Women di Robert Altman (U.S.A.)

con Millie è diventata totale. Ora è lei a comportarsi nella maniera mediocremente snobistica dell'altra; è lei che riempie fantasiosamente le pagine del diario; è lei che continua la tresca con Edgar. Viene la notte in cui Willie ha le doglie. Mentre Edgar, ubriaco, è in cerca di donne, Millie aiuta Willie nel parto dopo aver mandato Pinky a cercare un dottore. Ma la ragazza è rimasta immobile, fuori della veranda, a seguire con gli occhi sbarrati gli sforzi della partoriente. Viene alla luce un maschio, già morto. Millie, accorgendosi di Pinky, la colpisce istericamente. Per il trauma, Pinky torna se stessa, ma regredendo psicologicamente allo stadio infantile. Vediamo Millie assumere la parte della madre estendendola anche nei confronti di Willie che, persa la maternità, è totalmente sprofondata nel mondo cifrato e ossessivo dei suoi disegni. Pare che Edgar si sia ammazzato, nel frattempo, pulendo una pistola (ma sappiamo che tutte e tre le donne si erano dimostrate ottime tiratrici). Una singolare famiglia senza uomini è rimasta a tirare avanti il motel.
Se Altman è stato il primo ad accreditare la scaturigine del film da un sogno, c'è che vi ha scorto l'allegoria sulla condizione femminile o, addirittura, la metafora di un femminismo visto nell'ottica della società americana: distruttivo (dei due individui di sesso maschile che hanno spazio nella storia, uno muore e l'altro nasce morto) e, insieme, condannato a pagare il pesante prezzo relativo. Non diremmo, tuttavia, sia necessario (né, tantomeno, fruttuoso) inchiodare *3 Women* ad un significato preciso. Converrà, forse, meglio notare l'interessante tentativo compiuto da Altman di materializzare un clima sospeso e rarefatto attraverso l'impiego di un linguaggio iperrealistico e logicizzato. In fondo le uniche trasgressioni dal codice realistico che Altman si concede sono quelle del breve episodio dei genitori di Pinky e degli oscuri soggetti delle pitture di Willie. Per il resto, ci si ritrova a dover fare i conti con una realtà analiticamente rappresentata, senza che vi si colgano intrusioni di magia o brividi di inquietudine. Gli oggetti sono plausibili e comuni: tutta la suggestione risiede nell'intensità espressiva delle interpreti femminili — segnatamente Sissy Spacek e Shelley Duvall — e nell'invenzione di una messa a fuoco fotografica che non tanto ad un sogno fa pensare quanto ad una visione sotto il sole accecante di mezzogiorno, con i contorni che si infrangiano e cose e figure si fanno tremule nel miraggio ottico. Il gioco è condotto da Altman con una bravura provocatoria ma eccessivamente "pensata": una bravura che colpisce ma non coinvolge, obbliga a riflettere ma non allarma: il segreto mistico della vita non ne risulta minimamente scalfito.

Elisa, vida mia di C. Saura (Spagna)

Ci eravamo congedati da Carlos Saura, al festival dello scorso anno, sulle ultime inquadrature di *Cría cuervos:* con quelle strade madrilene grige, deserte e desolate, nella cui visione era possibile cogliere gli echi e le risonanze di un malessere che, oltrepassando i piú angusti confini di un rapporto familiare, veniva ad acquistare una dimensione collettiva, valevole nella sfera di una società. Lo abbiamo ritrovato, quest'anno, immerso nel paesaggio castigliano di *Elisa, vida mia*, la cui apparenza carica di una estenuata e dolente opulenza rivela caratteri di astorica liricità e privatezza. Nel frattempo, in Spagna è tramontato il franchismo

Elisa, vida mia di Carlos Saura (Spagna)

e si è avuto il difficile avvio democratico. Processo di cui il nuovo film di Saura non porta testimonianza. E' un'osservazione che non va assolutamente intesa come un rimprovero. Ma sta di fatto che Saura ha creduto di doversene in qualche modo giustificare, diffondendo il testo di un'intervista in cui prende le distanze dal «cinema politico», si autodefinisce «anarchico» (leggi: individualità) e «compagno di strada» degli antifranchisti (cioè a dire: oppositore al regime senza riconoscersi in alcun particolare partito), nonché deciso fautore di un cinema «intimista e personale». Agitando la bandiera (un po' sfilacciata, per la verità) dell'artista in lotta perenne con il potere quale che sia e i suoi disegni repressivi nei confronti della libera espressione, Saura rivendica come sfera d'azione l'impegno a scendere nel profondo degli uomini, degli individui; e a trarre di lí la propria esperienza psicologica e morale dell'esistenza.
Che ha per lui i contorni malinconici della solitudine e le difficoltà insormontabili della convivenza. La tematica è isolabile nella filmografia di Saura già dai tempi di *Peppermint frappé*, non soltanto all'interno dell'istituzione familiare e della coppia, ma anche per ogni altro tipo di rapporto. In *Elisa, vida mia* la situazione è fatta piú complessa, come in un gioco di cerchi concentrici sull'acqua. Poiché, da una parte, i due protagonisti hanno già vissuto la dissoluzione di un precedente rapporto; e, dall'altra, nel saggiare le possibilità di un nuovo e diverso legame, restano vittime di un altro processo di sottomissione («vampirismo» lo chiama Saura) che nessuno dei due impone esplicitamente all'altro, ma la vita ad entrambi. In una vecchia casa isolata nella campagna, un attempato

insegnante ha scelto di vivere in solitudine, dopo essersi staccato dalla famiglia. Un giorno arriva a trovarlo la figlia Elisa, non piú vista da vent'anni. La ragazza sta attraversando una crisi matrimoniale e si sente anch'essa attratta da uno stato di solitudine che dovrebbe consentirle di riordinare i propri pensieri. Si persuade, perciò, facilmente a trattenersi nella casa. Lentamente, inesplicabilmente, la vita di padre e figlia giunge a mescolarsi. La realtà affievolisce i propri contorni; le identità personali si sovrappongono in un processo misterioso in cui l'immaginazione gioca una parte incalcolabile. Sommersi dal silenzio della natura, turbati dal ricordo di un vecchio fatto di sangue accaduto nei dintorni (e che, a tratti, ripropone a Elisa visioni deliranti), coinvolti nelle riflessioni di un diario, o romanzo autobiografico, che il padre teneva e la figlia continua a scrivere, l'uomo anziano e la giovane donna finiscono accomunati in un tempo remoto, visitati dai fantasmi del passato e dai pensieri della morte, quasi due esseri interscambiabili nel viverne l'esperienza e il presagio come un angoscioso interrogativo.
Di fronte alla compattezza di racconto e alla concretezza espressiva con cui sentimenti e pensieri figuravano fissati nelle immagini di *Cría cuervos*, l'ultimo film di Saura si colloca in una posizione nettamente subalterna. Vi sono momenti di intensa suggestione, ma anche passaggi difficilmente intellegibili e simboli cifrati. In realtà, piú che un'opera «intimistica e personale» *Elisa, vida mia* è un'opera eccessivamente letteraria. Non tanto per il peso che le parole del diario finiscono per assumere nella storia, quanto perché al regista non è riuscito sempre di commutare in termini cinematografici l'emozione squisitamente letteraria che gli ha dettato il film. Il titolo e la sostanza del quale, Saura li ha trovati in certi versi del poeta Garcilaso de la Vega che, tradotti alla brava, suonano: «Chi avrebbe detto, Elisa, vita mia/, quando al vento fresco di questa valle/andavamo cogliendo i fiori della tenerezza/che avrei dovuto vedere, insieme ad una lunga separazione/arrivare il giorno triste e solitario che imporrà una fine amara ai miei amori». Catturato dal loro rintocco di liricità, Saura ha investito del senso di codesti versi la condizione esistenziale dell'anziano insegnante, tentando di dare al racconto cinematografico un'intonazione poetica e una scansione ritmata sulla successione, per cosí dire, degli assetti interiori del protagonista. La cui figura è idoleggiata con una sorta di sensualità d'anima, di porosità della coscienza. Ma l'impronta letteraria rimane e impedisce l'organizzazione di un discorso cinematograficamente equilibrato e coerente. Intanto, nello scarto tra la pienezza vitale del personaggio del padre e la nevrosi di quello di Elisa. Poi, in uno stile non sempre omogeneo, la cui originalità concede troppo di frequente lo spazio a citazioni o mutuazioni diverse: come quelle di certe interazioni visive e certi passaggi alogici perfino troppo bunueliani.

I Kynighi
di T. Anghelopulos
(Grecia)

L'investitura politica, rifiutata da Saura, è, invece, fondamentale per il cinema di Thodoros Anghelopulos il cui *I Kynighi* costituisce la conclusione di una trilogia sulla storia greca dal 1936 ad oggi. Con *Mereu to '36* (1972) Anghelopulos aveva rievocato il clima politico della Grecia prebellica cogliendo il momento nodale dell'impadronirsi del potere, con

I Kyinighi di Theo Anghelopulos (Grecia)

la connivenza della monarchia e l'appoggio britannico, da parte del filo-fascista Metaxas. Con *O Thiasos* (1975) l'analisi si era allargata ai giorni della resistenza antinazista e alla tragica partita giocata, nell'immediato dopoguerra, tra l'esercito di liberazione popolare e i partiti della sinistra, e lo schieramento borghese appoggiato alle forze militari alleate. *I Kynighi,* infine, rappresenta la ricapitolazione degli avvenimenti succedutisi fino ai giorni nostri e ripercorsi dal regista attraverso una specie di riflessione collettiva da parte di un gruppo di personaggi borghesi.
Marxista di formazione, il regista persegue il proprio discorso ideologico chiamando la borghesia greca, intesa come classe, sul banco degli imputati. Il delitto è quello di violenza alla storia: un crimine di cui la classe dovrebbe prendere coscienza, attraverso gli emblematici personaggi che nel film la rappresentano, di fronte al cadavere della propria vittima. Che cosa rappresenta, infatti, il corpo che un gruppo di cacciatori, riunito per festeggiare il capodanno, trova sotto la neve? In apparenza, è il corpo di un partigiano la cui morte deve risalire al tempo della guerra divile, tra il '46 e il '49; ma dalle sue ferite il sangue sgorga fresco ed è il sangue della storia. I cacciatori sono una campionatura ideale della classe borghese greca. C'è un colonnello dell'esercito, un ex-prefetto diventato editore, un ministro legato a Costantino, un partigiano che ha tradito traendone lucrosi incarichi di imprenditore, un politico compromesso con le trascorse violenze della «Lega anticomunista», un'attrice del cinema che collaborò con i tedeschi, una nobildonna succube di una quasi erotica sudditanza alla monarchia; infine, il padrone dell'albergo e

sua moglie: residui, entrambi, dell'ambiguo e nefasto passato postbellico. Il cadavere viene trasportato allo chalet; arrivano polizia e magistrati. L'inchiesta è l'occasione per ciascuno dei personaggi di ripercorrere il tempo trascorso. Ogni deposizione si trasforma per tutti in un rivivere le vicende in cui ebbero parte. Cioè a dire, la requisitoria contro le responsabilità della destra nei confronti della storia greca. E la conseguenza pare una sola: la condanna alla fucilazione in massa da parte di un simbolico tribunale rivoluzionario riemerso dal passato. E' la conclusione di un incubo. La mattina dopo i cacciatori tentano di liberarne le proprie coscienze riportando dove l'avevano trovato, e riseppellendolo sotto la neve, quel corpo dimostratosi troppo ingombrante per loro.

L'incontro con *I Kynighi* non ha fatto registrare gli entusiastici consensi e l'affascinante partecipazione suscitati, due anni fa, da *O Thiasos*. Quanto a intensità espressiva e a senso compiuto della drammatizzazione, Anghelopulos è rimasto, questa volta, ad un livello inferiore. Il film ha momenti di grande eloquenza epica (come la ricorrente visione delle barche che sfilano con solenne lentezza sul lago antistante il padiglione di caccia, con le rosse bandiere che garriscono a prua) e acute analisi storico-esistenziali (come quella appuntata sul partigiano che tradisce, vinto dal peso di una lotta dagli orizzonti oscuri); ma è, complessivamente, meno ricco, armonioso e orchestrato di *O Thiasos*. Gli manca, in particolare, l'apporto della compiutezza di una drammatizzazione in termini di teatralità nonché la fusione stilistica (che è, poi, segno di una raggiunta popolarità di racconto) tra gli individui e la natura, il paesaggio. Al doppio parametro tradizionale-popolare della tragedia degli Atridi e del dramma pastorale di *Gorgo*, amalgamati in una cifra stilistica allusiva e diretta, colta e realistica, è quí sostituito l'approccio ad una teatralità in termini di psicodramma (mentre i personaggi depongono, si confessano, si libera il loro rivivere il passato) con la conseguente insidia di un intellettualismo troppo sofisticato (ad esempio: la composizione figurativa delle inquadrature relative all'inchiesta che alludono sempre ad un palcoscenico, con quinte e sipario ideali). Quanto alla fusione tra individui e natura, entra in ballo il linguaggio adoperato da Anghelopulos, che è ancora quello del piano-sequenza. Privi del concreto riferimento ai paesaggi, castigati negli "interni" dello chalet in cui si svolge l'inchiesta, i movimenti della macchina da presa avvolgono i personaggi in una monotona rete di ragno, quasi uno dei tipici balletti circolari jancsiani, in cui non si trova una particolare definizione drammaturgica, quanto piuttosto gli estremi di un'espressione un po' calligrafica e, talvolta, dispersiva.

Al gruppo di opere sparse, in possesso di qualche interesse, le cinematografie dei Paesi dell'Est hanno partecipato solo parzialmente. La loro presenza al festival di quest'anno, infatti, è avvenuta su toni decisamente minori. Si va dal convulso dramma ecologico dello jugoslavo *Kicma*, diretto da Vlatko Gilic, alla risaputa allegoria ideologica di *Budapesti Mesék* di István Szabó, fino all'inchiesta interiore adombrata nel sovietico *Podranki* di Nikolaj Gubenko. Se il film di Gilic non è di quelli che si ricordano, quello di Szabó non è certo pari alla fama del regista nè all'in-

Budapesti Mesék
di I. Szabó
(Ungheria)

teresse suscitato dall'ultima cinematografia ungherese. Con provata perizia tecnica ma con altrettanto certa povertà d'invenzione, Szabó mostra una landa desolata dove, sul greto di un fiume, un gruppo di persone trova un vecchio tram abbandonato. Siamo immediatamente dopo la fine della guerra e il gruppo è costituito da sbandati, senza beni e senza tetto, che usano il tram come provvisorio rifugio. Poco distante si scorgono delle rotaie che dovrebbero, presumibilmente, arrivare ad una città. Gli sbandati trascinano il tram sulle rotaie e si ingegnano a spingerlo verso la città. Impresa lunga e pesante, che provoca vittime e defezioni. Alla fine, superati gli ostacoli, i superstiti vedono in lontananza una radura dove altri tram stanno arrivando spinti dalla fatica di altri uomini. Il tram è, dunque, il simbolo dell'ideologia politica e la radura è il deposito del socialismo. Un po' poco, per la verità. Ed è curioso osservare come il socialismo non cambi facilmente i propri simboli. Dopo tanti anni e da latitudini cosí lontane, ci ritorna la «carrozza di tutti» di deamicisiana memoria.

Podranki di N. Gubenko (U.R.S.S.)

Maggiori spunti di curiosita si incontrano in *Podranki*, in cui il regista ucraino Nikolaj Gubenko modula un penoso sentimento di valutazione del passato entro le pieghe di una storia strutturalmente piuttosto debole, procedendo con passo non poco incerto. Dal film si riporta la curiosa impressione che Gubenko abbia dovuto fare i conti con diverse contradizioni. Nella vicenda del protagonista – Alioscia, uno scrittore sui 35 anni che la guerra aveva diviso dai suoi e che si sente attratto dalla ricerca del proprio tempo perduto – il regista paga qualche tributo a Proust, ma si tratta di un Proust rivisitato da Marx. Cosí che le conclusioni paiono indicare nel passato soltanto cenere e dolori inconcludenti, mentre il presente è verità. Ma, dicevo, l'impressione è che a Gubenko interessi proprio la ricognizione di quel passato, il suo reale valore emotivo e psicologico, perfino il suo dolente profumo lirico. Ed ecco, allora, un meccanico accumularsi di dati negativi a giustificare la scelta del presente. Ecco il padre di Alioscia disperso in guerra, la madre suicida, lui cresciuto a Odessa in un freddo orfanotrofio di stato, un fratello finito in prigione e l'altro reincontrato come una vittima dei peggiori eccessi da piccolo borghese. Ce ne sarebbe abbastanza, conveniamone, per convincersi a lasciar perdere ricordi e fantasmi. Tuttavia l'affettuosa solidarietà con cui Gubenko accompagna il suo Alioscia nelle "recherche" e il sottile controllo della scrittura, con una colonna sonora rarefatta (i temi sono di Corelli, Vivaldi e Benedetto Marcello),a correggere le eventuali intrusioni eccessive del sentimento nelle inquadrature, sono elementi sufficienti a farci guardare con più attenta considerazione a questo autore pensoso della sfera privata dell'uomo.

Nonostante siano di tono e d'argomento disparatissimi, uno stesso marchio di intelligenza, pulizia, diligente serietà produttiva, accomuna i due film canadesi (entrambi del Quebec) *J.A. Martin photographe* di Jean Beaudin e *Le vieux pays où Rimbaud est mort* di Jean-Pierre Lefebvre. Il primo è una sorta di western rurale e casalingo, datato ai primi del secolo, che racconta le sorti di una coppia di sposi il cui legame si rinnova e rinforza durante un viaggio per il Quebec, tra rustici villaggi, individui dalle abitudini semplici e paesaggi accarezzati con occhio amorevol-

mente vergine. Il secondo si svolge ai tempi nostri e, con piú sottili intenzioni (testimonianza della vasta esperienza internazionale di Lefebvre), segue il viaggio in Francia di un canadese che vuole verificare le proprie radici nella terra da cui arrivarono i suoi avi, traendone un racconto lucido e non spiacevole, anche se di continuo trapassante dallo stile immediato della notazione aneddotica a quello teso e analitico di una scrittura piú originalmente gotica.

La communion solennelle di R. Féret (Francia)

Gradevole nella sua veste di fresca vitalità è anche *La communion solennelle*, secondo film del francese René Féret (il primo, *Histoire de Paul*, vinse un Premio Jean Vigo nel 1975). Si tratta di un cinematografico ritratto di famiglia; o, meglio, di un album di ritratti che coinvolgono tre diverse famiglie confluite, durante un secolo, per via di nascite e matrimoni, in un unico ceppo. La "prima comunione" cui allude il titolo è quella di un bambino che raccoglie, ai giorni nostri, tutto il parentado intorno ad un pranzo all'aperto. La casa colonica, ampliata e rammodernata, è ancora quella in cui, cent'anni avanti, cominciò la vicenda che ha intrecciato strettamente i destini di tre famiglie di Piccardia. Sono contadini, mercanti, operai e le generazioni si sono via via succedute come in un lussureggiante intrico di rami e di vegetazione, unendo le tre piante. Nascite, morti, amori, tradimenti, burle, nozze, adulteri, segnano la storia familiare di un secolo. E tra le pieghe degli avvenimenti privati si intravvedono le svolte della storia: le guerre, le lotte sociali, i rivolgimenti politici. Ma Feret ha voluto rimanere fedele alla vissuta realtà quo-

J. A. Martin photographe di Jean Beaudin (Canada)

Bang! di Jan Troell (Svezia)

tidiana attinta dai ripostigli di una memoria casalinga, alla semplicità di un album familiare sfogliato con sorridente commozione. Il film è strutturato epicamente, per episodi staccati e dalla cronologia approssimativa, come si trattasse, appunto, di una sequenza di fogli d'album. Ciascuno dei quali è scandito sulle strofe di una ballata popolaresca (cantata da Serge Reggiani), composta, con sorprendente fedeltà allo spirito della campagna francese, dal musicista cileno Sergio Ortega, già noto per aver firmato la colonna sonora di *El Chacal de Nahueltoro* di Littin.

Bang! di J. Troell (Svezia)

Dal ritratto di una famiglia si passa al ritratto (immaginario) di un individuo in *Bang!* di Jan Troell, tornato a lavorare in Svezia dopo la parentesi statunitense. E' un film decisamente insolito nella produzione di Troell, anche se può ricordare in qualche momento *Ole, Dole, Doff* (1969). Un film quasi metafisico, tanto negli intendimenti narrativi che aspirano a fare emulsionare in un unico crogiolo realtà e irrealtà, presente e passato, fatti e fantasticherie; quanto per il particolare tono visivo che mostra, con le immagini volte ad una sorta di astrazione figurativa, di lucida patinatura avveniristica. Il titolo del film si rifà ad una vignetta dei «Peanuts» di Schultz, nella quale il cane Snoopy esclama sconsolatamente, annusando il suolo: «Quando ero un cucciolo, tutte le mie giornate erano felici. E d'improvviso: Bang! Eccomi sulla via del declino». Ma «Bang» è anche il termine che si usa ad indicare un'esplosione clamorosa e, talvolta, l'eventuale rottura del muro del suono. Infine, nel gergo londinese, sta a significare il fare all'amore. Sono, si può dire, le tre gravi questioni

che angustiano il professor Magnus Hinder: un insegnante di liceo, oltre la quarantina, afflitto dal contrasto tra le aspirazioni e i limiti personali, e propenso a sottrarsi alle spiacevoli conseguenze di un tale dissidio con la fuga nel sogno. L'incapacità a vivere da padrone la propria vita si aggrava per la crisi meridiana dell'età; musicista dilettante, aspirerebbe a comporre una grande sinfonia che rivoluzionasse, con l'impatto dei rumori elettronici, i canoni vigenti della sonorità, ma, terminata la sua creazione, Hinder si rende conto che non vale niente; infine, i suoi desideri erotici sono diversi fra tre distinte figure di donna, tra le quali non riesce a trovare il coraggio di scegliere quella che preferisce. Incerto, timido, orgoglioso, egoista, contraddittorio, preda di impulsi diversi ma singolarmente deciso nel sottrarsi alla responsabilità di una qualsiasi scelta, il suo scampo è nella fantasticheria, nell'intrecciare proprie vicende con quelle (inventate) del «vecchio organista»: un misterioso musicista che forse si suicidò o forse si ridusse a nascondersi nel solaio di una villa disabitata, cinquant'anni avanti. Soltanto aderendo ai casi di questa figura del tutto fantasiosa, il professore placa il proprio disagio e, tramite il flauto suonato dal vecchio, crede di riuscire a comunicare con gli altri. Insomma, un'opera visionaria e un po' folle, che possiede, tuttavia, un sottofondo di ironica inteligenza in grado di materializzarsi in immagini attraversate dai rapidi guizzi di un'intellettualistica e grottesca visione della vita.

La dentellière di C. Goretta (Svizzera)

Diagramma di un rapporto sentimentale reso impossibile dalla difficoltà di comunicazione: cosí potrebbe definirsi *La dentellière.* Ma il film, basato sul romanzo omonimo di Pascal Lainé, vincitore del Goncourt di tre anni addietro, è qualcosa di piú sfumato, poetico e struggente di un semplice diagramma; certo, la testimonianza della maturità espressiva del ginevrino Claude Goretta, autore delicato ed intimista, sommesso eppure singolarmente sottile nel frugare con analitica impassibilità sotto la pelle dei suoi personaggi. Come la merlettaia della tela di Vermeer, Beatrice, detta «Pomme», è una ragazza che vive di silenzi, in un tempo sospeso, del tutto personale. Apprendista in un salone di bellezza parigino, si comporta verso gli altri con una sorta di remissivo pudore. Reca dentro di sé un'intensa disponibilità affettiva, un'autentica ricchezza di sentimenti, di capacità di dedizione che non si è mai abituata ad esternare, a far vivere con le parole. Di conseguenza, la sua presenza figura sempre un poco attonita e allarmata. La sensibilità personale e l'ingenuità indifesa della gioventú la pongono in una condizione di attesa, di ansiosa interrogazione di fronte agli altri. Dal silenzio discende direttamente la solitudine.
Durante una vacanza in una località costiera del nord, Pomme incontra François, studente universitario di famiglia agiata, e se ne innamora. I due giovani vanno ad abitare nella stanza parigina dello studente, ma il loro è un *ménage* apprensivo e difficile. François, intellettuale un po' miope ed egoista, soffre anch'egli di insicurezza, ma è abituato ad esorcizzare le sue inquietudini con le risorse di una nervosa dialettica; Pomme, invece, accudisce ai lavori domestici quietamente, tacendo, e il silenzio non basta a riempire le giornate comuni. Lo studente si stacca

gradatamente da lei, la relazione si affievolisce. Un giorno, Pomme se ne va con la sua valigia, quietamente, in silenzio come era arrivata. Non fa drammi, non recrimina la delusione patita; ma è il suo fisico a non sopportare questa nuova solitudine. Sprofondata sempre piú in se stessa, Pomme cade in una forma di estenuatezza morale, di alienazione, che la conduce in un ospedale psichiatrico. Differenza di ceti sociali e differenza di cultura sono richiamati con discrezione da Goretta e introdotti come mediata motivazione sociologica di questo fallimento; ma il racconto non abbandona mai la caratterizzazione dell'usuale e del quotidiani, l'intendimento di definirsi essenzialmente nella puntualizzazione di un cuore semplice distrutto dalla sua stessa semplicità. Un ritratto malinconico e disilluso, ma anche l'intuizione tragica, nonostante la sua dimessa quotidianità, del male di vivere. Pomme è, fin da principio, segnata da un destino di negatività che si esprime perfino nello struggimento e nei brividi della natura che la circonda, perennemente senza sole.

Una giornata particolare di E. Scola (Italia)

E' una facile tentazione leggere *Una giornata particolare* come un film sul fascismo e contro il fascismo (il fascismo "storico", intendo). In parte è cosí e si tratta di un discorso estremamente corrosivo e puntuale, come viene anche dimostrato dalla stretta rispondenza tra le immagini di Scola e i saggi di Maria Antonietta Macciocchi sui rapporti intercorsi tra il fascismo, la donna e la sessualità femminile. Tuttavia il film finisce per assestarsi in una sfera di interessi piú ampia. Il senso di *Una giornata particolare* può cominciare a delinearsi nella negoziazione feroce di ogni slogan vincente. Certamente, nel film vi è la contestazione al fascismo, in nome dei diritti e della dignità della singola persona umana, da parte di due vittime quasi patetiche, due emarginati, due creature particolari escluse dalla vita "ufficiale", due esseri umiliati dalla ideologia dominante. Ma non è tutto. Il mito del maschio mussoliniano, gran procreatore di figli da donare alla patria e assiduo frequentatore di bordelli (ma, in realtà, costretto ad esprimere la propria sessualità nel rituale guerriero delle parate, nell'aggressiva magniloquenza del linguaggio, addirittura nella violenza delle guerre) è abbastanza scoperto e facile da mettere in crisi. Nel film, tuttavia, a demistificarlo sono una casalinga e un omosessuale. Ecco dove il discorso si allarga, dal fascismo «storico», ad altre forme di oppressione, di intolleranza, di esclusione.
Antonietta, la casalinga del film, non "angelo" (come pretendeva l'ideologia del regime) ma "schiava del focolare", costretta ad allevare i sei figli, futuri "eroi della patria", ad occuparsi di un *ménage* familiare che la "provata fede" non rende meno pesante, a subire nel letto le cariche demografiche e patriottiche del marito, camerata e stallone (da cui, poi, nella donna il transfert consolatorio dell'erotismo idealmente scaricato sulla figura del "Capo": unico vero maschio del regime, cavallerizzo, schermitore, ginnasta, mietitore a torso nudo, gran ballerino nelle feste campestri, marziale indossatore di divise squillanti), è una emarginata la cui immagine, magari in forme piú subdolamente manipolate, può trovare cittadinanza in sistemi autoritari diversi, anche attuali. E l'omosessuale Gabriele non è soltanto il sarcastico contraltare alla guerresca

Una giornata particolare di Ettore Scola (Italia)

mascolinità fascista, ma chiama in causa la cattiva coscienza e i disegni intimidatorii e intolleranti prodotti da ogni società che scheda i diversi. Il racconto di Scola è dimesso, banale, quasi crepuscolare. Un breve incontro romanesco, in ciabatte. Interamente consumato lungo l'arco di una giornata di quella "primavera hitleriana" (per dirla montalianamente) costituita dalla visita del fuhrer in Italia, nel maggio 1938. In un casamento costruito nel tipico stile littorio dell'epoca, mentre tutti gli inquilini sono andati ai Fòri Imperiali per prendere parte alla "sfilata marziale" in onore dell'ospite tedesco, avviene l'incontro tra Antonietta e Gabriele, per via del pappagallo di lei che è scappato dalla gabbia. E' un incontro incerto, di due solitudini che cercano di sfuggire alla stanchezza interiore. Antonietta mostra ingenuamente all'altro l'album dei suoi cimeli mussoliniani; Gabriele la canzona senza asprezza, poi aggiusta la lampada nella cucina di lei che è in vestaglia, con i capelli in disordine e le calze smagliate. Dall'equivoco di Antonietta sulle sue intenzioni, viene fuori bruscamente, quasi con rabbia, la verità di Gabriele: annunciatore dell'Eiar, radiato dai ruoli per antifascismo e sospetta omosessualità. Antonietta avverte d'istinto in lui la sua stessa condizione di vittima. Né l'omosessualità del compagno è motivo sufficiente a farla rinunciare a cercare, almeno una volta, una risposta alla propria femminilità delusa e ferita. Tenace, la donna riesce a imporre a Gabriele uno scambio d'amore in cui lei celebra, soprattutto, il proprio risarcimento solitario, mentre Gabriele si lascia prendere con rassegnata remissività. La sera stessa, lui partirà per il confino, mentre Antonietta, ripiombata nella sua

prigione domestica, ascolta dai familiari il racconto eccitato della "storica giornata".
Si nota nel film un sensibile scarto tra l'ideazione e la drammatizzazione fattane dalla sceneggiatura, che è piuttosto convenzionale e routinière. Gli spunti di dialettale comicità nella famiglia di Antonietta e una sorta di meccanica banalità commerciale affiorante talvolta nell'articolazione del racconto tendono a comprimere l'idea di fondo entro il bozzolo di un arcinoto standard produttivo, nonostante Sofia Loren e Marcello Mastroianni combattano con intelligenza e coraggio non comuni la battaglia per accreditare un'immagine capovolta del loro mito di "star". Ma c'è, forse, anche un eccesso di tensione intellettuale nella regia di Scola, come non fosse sempre riuscito a ridarci i termini di naturalezza il suo disegno registico. Che ha, del resto, motivi di singolare efficacia. Come il contrappunto alla vicenda dei due amanti fornito dalla martellante radiocronaca della cerimonia ai Fori Imperiali. Dalla finestra aperta, attraverso il cortile deserto, la voce "littoria" dello speaker dell'epoca, Guido Notari, dilaga per le stanze e sovrappone i motti magniloquenti del regime allo smozzicato e dimesso dialogare di Antonietta e Gabriele. Quella voce, gli inni e i canti marziali, tutto autentico materiale d'archivio, riescono a recuperare l'innaturale atmosfera di quella giornata e a suggerire come, in certi casi, con la parola si possa violentare la privatezza degli individui. Anche lo smorto colore seppia usato da Scola — con la collaborazione di quell'eccezionale direttore di fotografia che è Pasqualino De Santis — ha una sua precisa suggestione espressiva:

Padre padrone di Paolo e Vittorio Taviani (Italia)

non tanto segno del passato, quanto intrinseco riferimento al grigiore senza speranza di due vite.

Padre padrone
di P. e V. Taviani
(Italia)

Indipendentemente dai valori formali e civili del film, la prima cosa che colpisce in *Padre padrone* è l'onestà e il coraggio con cui i fratelli Taviani si sono accinti ad una ulteriore rielaborazione e puntualizzazione della loro poetica. Dal dittico risorgimentale di *San Michele aveva un gallo* e *Allonsanfan!* a *Padre padrone* si verifica un duplice processo. Da un lato, il passaggio dalla riflessione ideologica sul presente mediante il passato a quella sul presente mediante il presente; dall'altro, il raggiungere un'epicità di stile mediante l'utilizzazione di forme immediate, che sostituiscono quelle colte e spettacolarmente tradizionali dei film precedenti. La novità e l'originalità espressiva di *Padre padrone* risiedono anche nella maniera in cui i Taviani hanno saputo combinare il didatticismo brechtiano con il didatticismo televisivo in un unico crogiuolo ideologico-stilistico, che si pone come primo punto di riferimento per una nuova maniera di fare cinema.
Il caso di Gavino Ledda e del suo libro autobiografico si prestava opportunamente ad una trasposizione in immagini drammaturgicamente partecipate e distanziate insieme. Quasi esigeva un approccio e un trattamento di questo tipo a causa del fondamentale persistere della condizione di estraneità, di sradicamento dal proprio ambiente originario, che si ripropone al protagonista come una condizione da affrontarsi dialetticamente, al termine della sua ardua acculturazione. Non soltanto per un'aderenza esteriore ai modi dello sceneggiato televisivo, i Taviani introducono il Gavino Ledda di oggi ad aprire e concludere il film; ma specialmente per l'esigenza di reimmergere il caso personale nella storia generale della società; per collocare la ricostruzione di un'esperienza, veramente rara, nella prospettiva di una problematica successiva e piú ampia, di cui si intravvede, come unica soluzione possibile, una soluzione politica.
Sostanzialmente fedele al racconto autobiografico del Ledda, dall'analfabetismo alla laurea, dall'isolamento del pastorello sardo al contributo collettivo dell'insegnamento universitario, *Padre padrone* enuclea, poi, piú autonomamente, i puntelli ideologici della vicenda: segnatamente nell'investitura di classe conferita al rapporto tra padre e figlio, al grumo contraddittorio dell'amore esclusivo e orgoglioso e il furbesco senso di rivalsa del genitore su Gavino circa le ferree norme di una legge economica di classe che lo schiaccia. I Taviani hanno realizzato il loro *Padre padrone* con una notevole dose di lucidità e compatezza. Ma è specialmente ammirevole come dalla piú documentaria e storica realtà essi siano riusciti ad estrarre la maggiore invenzione poetica che ne caratterizza interamente l'espressione. Dall'incomunicabilità, dal problema del silenzio, hanno tratto una struttura narrativa che appare fondata su di un preciso disegno sonoro. Dai fruscíi della natura ai cantari sardi, alla musica di consumo,alle parole stesse che circolano per l'etere come oggetti, durante il servizio militare di Gavino alle telecomunicazioni, in tutto il film esiste un ordito sonoro che governa la regia, ponendosi in una funzione non subalterna, ma di definizione e di traino, nel contrappun-

to con le immagini. Da Cannes 77 siamo usciti con questa impressione positiva. Che il cinema, cioè, sia tanto maturo da volere affrontare, in autonomia, i problemi della parola.

CANNES '77 (II): LE RASSEGNE DEL DUBBIO

Giorgio Gosetti

Il mondo parallelo dell'annuale kermesse ambientata sulla Croisette si arricchisce, con l'edizione conclusa, di una nuova nota kitsch: l'archeologia del cinema. Non una voce da cineteca, non una banale retrospettiva con pretese filologiche, ma il puro piacere del revival, l'autogratificazione.
Della sezione intitolata al «passé composé» dal patron di Cannes, Maurice Bessy, ha soprattutto fatto scalpore l'esistenza di tanto materiale organicamente ricostruito con fine celebrativo nel mondo della celluloide stile '77. Insomma il nostrano *Un sorriso, uno schiaffo e un bacio in bocca* non è variante isolata rispetto a *That's Entertainment*.
Bisogna però rilevare che questa rassegna particolare non è stata che una parte di un piú ampio "disegno parallelo" affiancato al concorso, cosí che le opere presentate vengono ad assumere una diversa collocazione critica nella piú vasta ottica del trentennale cinematografico di Cannes '77.
Immediata conseguenza di questa visione unitaria e comparata delle tre sezioni menzionate è una lettura critica non tanto impostata sulle singole *performances* esibite, quanto sui motivi nodali, sui fatti ripetitivi che sono emersi chiaramente dalla multiforme vetrina.

Parlare di "cinema sul cinema" nell'ambito delle gravi difficoltà produttive che lo stesso Festival ha denunciato, specie faccia al futuro, voleva dire gettare sguardi rassicuranti sul passato prossimo e remoto, assicurare una tradizione e quindi una forza ad uno spettacolo che per dichiararsi artistico non aveva mai avuto bisogno della tradizione. Il cinema, ci pare, ha tentato a Cannes di esibire un passaporto nobiliare, una sorta di ideologia formale che lo preservasse dal facile logorio della moda. D'ora in poi i riferimenti indiretti, le strizzatine d'occhio, i linguaggi segreti, cui ogni bravo *cinéphile* si è affezionato da sempre, divengono merce popolare e forse proprio per questo facilmente degradabile. Per sottrarre la nostra analisi ad ogni dubbio elitario o, peggio, settario, bisogna ricordare infatti che le nuove forme del "cinema di cinema" sono patrimonio di una struttura industriale dello spettacolo che concepisce l'involgarirsi dei concetti solo come nuovo veicolo pubblicitario; ciò che risalta è il facile demagogismo, non la divulgazione della cultura.
Queste considerazioni, assai pessimistiche, sulle ragioni che si celano a monte della sezione «Le passé composé», cosí come dei film qui mostrati al pubblico del Festival, trovano nuove conferme nella cifra del revival che ha dominato su ogni altra. Dalle opere proiettate risulta assente qualsiasi tentativo di confronto e di dialogo con il pubblico rispetto al cinema come fatto direttamente comunicativo e veicolo culturale; trionfano invece i ritratti di divi famosi, gli scherzi su generi di largo consumo, la riesumazione di stili e mode dal facile aggancio commerciale. Il procedimento si è già visto sugli schermi nazionali, ma era finora assente una sua glorificazione trionfante, una sua esposizione didascalica e coerente: ci paiono i segni di una paura che travolge i freni inibitori della cultura viva, mentre scioglie i vincoli alla speculazione selvaggia che presto rischierà di travolgere il patrimonio originale del cinema. Inoltre ci sembra che confronti di questo piano con la programmazione televisiva – e non solo italiana – nuocciano ancor di piú alla causa della struttura produttiva, mettendo in evidenza, presso lo spettatore, i meriti di rassegne organicamente programmate, di proiezioni accurate e commentate, di un rilancio culturale con i crismi della serietà. La vena che alimenta le opere del «passé composé» di Cannes è schiettamente americana; si tratta del «tutto, subito, e nel minor tempo possibile». Una fame sfrenata che vedrà la fine solo a pozzo esaurito.
Fatte queste considerazioni, al fine di proporre esplicitamente il nostro metro di valutazione, sarà certo utile scorrere almeno i piú significativi tra i titoli della vetrina cercando conferme o nuovi motivi d'analisi.

Le passé composé

Otto le pellicole; tre gli stati rappresentati (U.S., Francia, Australia); una sola novità di rilievo rappresentata dai due lungometraggi australiani ri-

guardanti la storia del cinema dei canguri dalla fine del secolo scorso fino agli anni '30 attraverso un'avventura che ha del pionieristico e dell'incredibile. Il bilancio sintetico della rassegna mostra chiaramente la matrice a stelle e striscie che si è già osservata.

Life Goes to the Movies di M. Stuart (U.S.A.)

Il traguardo piú recente toccato da questi film compare in *Life Goes to the Movies* di Mel Stuart in cui vediamo Al Pacino a braccetto con Judy Garland e Redford che sostiene un'impari sfida con Clark Gable. Trattandosi di un lungometraggio che si propone di seguire passo passo la storia di «Life Magazine» dalla sua comparsa nel '36 fino al suo ultimo numero datato 1972, è logico che la maggiore attenzione dei realizzatori si sia accentrata sulla grande parata di stelle che si poteva comporre. Stuart ha dichiarato di volersi servire della rivista e dei suoi spesso affascinanti inediti per proporre un prisma vivente agli spettatori d'oggi. Nel suo caleidoscopio brillante di troppi lustrini compare il doppio valore del cinema d'archivio: da un lato la pellicola ci rimanda copie vivaci o stinte di un'esistenza passata, delle sue irrazionali consuetudini, di quella fantascienza osservata dal lato rovescio del canocchiale che è il passato prossimo. D'altro canto nei film di Brando come della Bardot si può ritrovare la mitizzazione, spesso falsa, sempre errata, di comportamenti e caratteri che il tempo ha smentito, che una volta oggettivati sullo schermo ci si mostrano con le rughe e la biacca del dopo-spettacolo.

Quella magnifica favola che è il cinema assorbe però ogni punto polemico, annichilisce la lettura sociologica di Stuart, vanifica il valore di mediazione offerto dalle pagine di «Life Magazine». Rimane una torta senza fine per i cultori del piccolo antiquariato delle immagini, ma anche la trappola di nuovi miti e di nuove illusioni. Affermare che il cinema ne è il grande ed inesauribile demiurgo ci pare quasi inevitabile per un regista, assumere questo dato di fatto ad un tempo come critica e gratificazione è, a nostro avviso, un gioco senza uscita.

That's Action di G. D. Schine (U.S.A.)

Osservazioni analoghe si possono fare per *That's Action* di G. D. Schine, dove il centro descrittivo è costituito dal montaggio, quasi documentario, di sequenze ripescate tra i "film d'azione" prodotti negli U.S. tra il '30 ed il '50.

Il relativo vantaggio di questo secondo lungometraggio sta nel punto d'osservazione, rigorosamente tecnico, che unisce tutte le sequenze. Ciò che importa al montatore-regista è mostrare al pubblico, stupefatto o complice, i mille e mille modi del grande cinema per fare fiera, festa e baraccone. Mille modi da cui è sempre scaturita l'invenzione, la gag, lo schema fisso su cui si sono poi modellate le ripetizioni a centinaia. Ma, come dicono le immagini, spesso il confine tra prodotti dozzinali e capiscuola va ricercato in poche inezie, in soluzioni spettacolari talvolta ideate proprio nelle produzioni del cosiddetto "circuito di serie B".

Quest'attenzione verso il cinema minore, verso lo spettacolo di largo consumo, si ritrova, nitidamente composta, nello spiritoso *Meanwhile Back at the Ranch* nel quale Richard Patterson ha composto infiniti

Meanwhile Back at Ranch di R. Patterson (U.S.A.)

spezzoni di film western sulla traccia di un, sia pur labile, copione narrativo.
Nelle splendide immagini in bianco e nero che Patterson ha contrappunto a volte con vero *sense of humor* si incrociano festosamente cappelloni alla Tom Mix ed epigoni degli eroi di Walsh, un giovane Wayne e caratteristi di buona fama. Il tutto è condito con le spezie di un amore filologico che deride bonariamente i *repêchages* stile «Cahiérs du cinema», utilizzando di questi l'attenzione senza preconcetti ad un cinema che non può essere rinnegato per il fatto stesso di essere spettacolo ben prima che preoccupazione tematica.
E'ovvio che alla fine non ci si raccapezzi piú nell'affollato West di Patterson, ma qui il fil rouge dello sgangherato copione serve da antidoto al rinnovarsi del mito senza correttivi efficaci. Infatti l'intreccio reinventato costituisce un filtro efficace al revival, contrapponendo strutture narrative originali alla copia (cosciente di svolgere tale ruolo) che abbiamo oggi davanti agli occhi. L'alone magico, lo slancio eroico, senza il quale il mito non ha spazio d'evoluzione, viene negato lucidamente dal montaggio che spezza ogni filo continuo stabilito privatamente tra pubblico e personaggio dello schermo. Mentre John Wayne appare, e si dispone intorno a lui una struttura mitica abituale, il controcampo ottenuto con il montaggio da altre pellicole fa saltare ogni schema prefissato e rompe l'incantesimo della nostalgia prima che questa si organizzi nel repertorio del cosciente. Si tratta di sistemi bonariamente artigianali, ma il cui effetto è senz'altro piú stimolante delle altre opere americane viste durante la rassegna.
Poche note per le altre pellicole tra cui spicca per interesse il tentativo assai originale della giovane regista Susan Winslow. In *All This and World War II* la musica dei Beatles è cantata dai divi d'oggi. Ma le immagini sono cine-giornali del periodo bellico, documentari, spezzoni d'archivio sugli anni '40. Un debutto che lascia trasparire ingenuità e invenzioni, ma che promette sviluppi soprattutto per quanto concerne l'uso alternativo della musica nel cinema.
I cinquanta minuti che Ray Hubbard ha riservato, ai negri sullo schermo nel primo trentennio del cinema americano *(Black Shadows on a Silver Screen)* dicono poco piú del titolo, peraltro suggestivo. Solo alcune immagini meno logore del repertorio per *Bogart* di Marshall Flaum, un lungometraggio di fattura artigianale che non apre nuove ipotesi di lettura al personaggio-simbolo o all'attore. Sarebbe tempo di riparlare di questo solitario del cinema americano soprattutto per il suo singolare uso della tecnica di recitazione, per il variare dei suoi schemi espressivi. Niente di tutto ciò nel film.
Quanto alle sequenze folli del francese *Ciné follies* di P. Collin, la cultura cui si rifà ha perduto smalto ed interesse per il nostro pubblico. È un'occasione rara per rivedere il cinema francese impegnato sul fronte del grande spettacolo e non del fine artigianato. Se ne riparlerà forse.

Les yeux fertiles

Le ragioni costitutive di questa sezione parallela del Festival di Cannes, giunta alla quinta esperienza, vanno ricercate in un sempre piú labile primato dello sguardo, in un cinema che va orgoglioso della propria fattura come elemento direttamente costitutivo, che si applica infine alle parentele nobili dello spettacolo filmico: letteratura musica ed espressione figurativa.
Quest'anno in verità le numerose opere riunite sotto la bandiera dello "sguardo creativo" avevano ragione, in piú di una occasione, di confondersi con gli altri film del festival, ma hanno forse denunciato piú apertamente i perché intimi della piú valida vetrina "ufficiale" del festival di Bessy.
E' infatti nota da un lato la decadenza inarrestabile della «settimana della critica» (altro momento chiave delle passate edizioni del festival), cosí come la sempre piú frequente identificazione del cinema con le altre forme di espressione artistica che lo hanno preceduto. Si è sempre fatto del cinema tratto da romanzo, ma prima d'ora scarseggiava quell'attenzione strutturale al rapporto tra i due codici espressivi che è invece il centro dominante delle creazioni contemporanee. Di pari passo è cresciuto a dismisura uno spettacolo che interpretasse l'arte nel cinema non come pretesto per il *feuilleton* intitolato alla grande personalità del genio incompreso *(Il tormento e l'estasi, L'altra faccia dell'amore)*, bensí come scambio di esperienze narrative e poetiche su piani inerenti alla commistione dei "linguaggi".
I risultati di simili operazioni teoriche potrebbero portare «Les yeux fertiles» di Cannes molto oltre le intenzioni, spesso piú grossolane, dei programmatori. Infatti oltre ad opere dichiaratamente dialettiche su questo piano del confronto espressivo, hanno trovato posto, nelle *fiches* della rassegna, film il cui unico titolo meritorio sarebbe una presunta "accuratezza" compositiva od una incerta derivazione da motivi e schemi della letteratura. Si è arrivati, accettando questa visione piú estensiva delle ragioni di selezione, ad allineare ai nastri di partenza persino la ripresa-fiume dell'Aida di Verdi girata con dovizia di primi piani, ma scarsità d'inventiva, da Pierre Jourdan. Opera sfarzosa, spesso capace di buon gusto anche nella scelta della direzione musicale, ma in cui si segnala, per la sua assenza, la problematica di un accordo intimo e consentaneo tra le immagini e la partitura verdiana. Davvero troppo poco.
Scorrendo i titoli de «Les yeux fertiles» alla luce delle tre direttrici prima suggerite – opere di stile, opere di *décor*, opere di illustrazione – ci pare che alcune meritino una segnalazione particolare nella speranza di una piú accurata visione sui nostri schermi e nelle nostre cineteche.
Tra le opere di stile il *Mozart, Aufzeichnungen einer Iugend* di Klaus Kirschner, estratto dalle lettere giovanili del bambino-compositore, ma tutto teso a reinventare ragioni e realtà attraverso le prime esecuzioni mu-

sicali. C'è nel lunghissimo film di Kirschner (tre ore e tre quarti) una immediata scelta a favore della composizione per ritmi larghi e severi in cui ogni accelerazione ritmica viene dalle sollecitazioni della musica, chiamata a disegnare la propria dimensione ed il suo sviluppo sul nastro vergine, dell'immagine. I risultati, sul piano della pura ricerca filmica, del ritmo, cosí come della credibilità umana del personaggio, appaiono straordinari, poiché non ci si ferma allo sperimentalismo e non si lasciano i freni dell'esperienza critica oltre che creativa.

Elementi che si ritrovano tutti, con diversi timbri e stimoli di ricerca, nel *Catherine* che Paul Seban ha tratto dal romanzo di Aragon «Les cloches du bâle». La mediazione che viene inventata da Seban tra film e libro è in questo caso il teatro, secondo un'esperienza che in Francia ha dato risultati importanti non soltanto con la Mnoukine. Dramma politico, ricerca di un confronto diretto tra differenti tracce espressive, fatto esistenziale ed ideologico, *Catherine* parla di un giovane cinema francese, visto per esteso in altre rassegne di Cannes, che ha forse scoperto nell'interrogativo e nel farsi del cinema un'alternativa alle sporadiche avanguardie della sua storia anche recente.

Tra i film di stile della vetrina erano senz'altro da annoverare anche le opere di Marco Bellocchio *(Il gabbiano)* e di Giorgio Ferrara *(Un cuore semplice)* assenti per diverse ragioni dagli *schermi* della Croisette.

Nel cinema di *décor* – termine con cui si vuole intendere la nitida rappresentazione, interessata soprattutto ai fatti connessi con il dialogo tra le forme artistiche e non appartenenti alla grande *querelle* sul linguaggio – si trovano *El mon de Pau Casals* di Jean Baptiste Bellsolell che viene dalla piccolissima Andorra e l'italiano *Le ragioni del successo* di Luca Verdone. Opere entrambe interessate al retroterra di due forme artistiche, opere entrambe di un'artigianale concezione del cinema. Le scoperte d'irredentismo politico del mondo di Casals, i meccanismi del mito e dello status-symbol nella società occidentale, forniscono utili strumenti alla conoscenza, ma lasciano inalterato il piano dell'analisi.

Infine rimangono le opere di carattere illustrativo, spesso delizia degli occhi, a conferma della bravura tecnica di pressoché tutte le scuole rappresentate a Cannes, ma sovente calligrafiche o votate allo scacco per superficialità o inesperienza. Il piú interessante di questi film è, a nostro avviso, *The Garden* dell'israeliano Victor Nord, autore di solida esperienza occidentale, ma profondamente calato nella moderna mistica del suo paese.

The Garden
di V. Nord
(Israele)

Nel "giardino" del suo protagonista, un certo Avraham (Shai K. Ophir), si consuma il miracolo d'un'evoluzione storica. Il vecchio Avraham vorrebbe infatti conservare l'appezzamento di terreno preservandolo da speculazioni ed intrighi, ma cosí facendo ostacola anche il progresso ed un ricambio di mentalità fra tradizione e ventesimo secolo. Scambiando una turista troppo nuda per un'apparizione angelica, Avraham avrà anche il segno celeste a difendere la sua causa. Ma l'intuizione della verità

lo spinge alla fine a cedere il campo davanti ai bulldozers. Il progresso avanza, ma l'animo del vecchio continua a ripetere che il magico, il divino ritorna nella storia anche sotto spoglie insolite.
Buon professionismo, un'ipotesi narrativa di garbata metafora, qualche intuizione, garantiscono a *The Garden* l'attenzione del critico. Ma la sua sola carta di credito è la pulizia formale delle immagini di Nord. Una presenza che non si spiega e che pone il film persino sotto una falsa luce, scavando tra l'altro netti i contrasti tra "l'americanata" con cui talvolta Nord si traveste, per invenzione allo stato estetico.
Considerazioni poco differenti anche per il solo film sovietico presente, *Incompiuta per piano meccanico* di Nichita Michalkov, dove Čhecov è riesumato alla stregua di piacevole fiaba antiborghese, tutta impregnata di un vago sentimento del tempo. Dove il lirismo si perda nel calligrafismo è questione che andrebbe affrontata muovendo da una visione completa e documentata della piú recente produzione sovietica; ciò che rimane alla prima impressione è una sempre cocente paura di cambiare, un'incerteza paralizzante che ottiene il calligrafismo per timore di dare vita alle statuine che si compongono in bell'ordine sul prato che fa da sfondo al film.
Quanto alle riduzioni da Ionesco (si tratta dei *Rinoceronti*) e alle giornate del grande Ludwig Van Beethoven portate in cinema da Horst Seemann, si tratta di segni, ci pare, minori nell'ambito della rassegna.

L'air du temps

Le opere di questa nuova manifestazione collaterale sono "fuori concorso" come quelle finora citate, ma hanno per obiettivo generale la vita quotidiana, la cronaca, la politica. Provengono da molti paesi, non sembrano avere denominatori costanti salvo la capacità d'essere specchio alla civiltà che cambia.
I maligni hanno posto in evidenza la rassomiglianza tra questa invenzione di Bessy e la «quindicina dei realizzatori» da anni roccaforte dei giovani registi in polemica con le strutture del Festival. Bessy, si è detto, ha dapprima fatto rientrare la contestazione lasciando spazio ai suoi oppositori e mantenendo il confronto sui piani incomunicabili — il concorso, i giovani mutori —; adesso scende indirettamente sul piano degli avversari e propone una sorta di non ufficialità nell'ambito stesso del festival. Cosí medaglie di cioccolata, lustrini e contestazione convivono con buona pace di tutti.
Certo l'attuale sbandamento ideologico della giovane intellighentia parigina ha favorito la riuscita delle grandi manovre e si è quindi vista, per quest'anno, una maggiore vitalità in alcune delle pellicole presentate a «L'air du temps» che non sul fronte opposto dei *réalisateurs* dove per altro nessuno sta piú da tempo col coltello tra i denti.

Una quindicina i film della rassegna, e pur privilegiando nelle scelte un'area gallo-latina – molti i film francesi, belgi, canadesi, portoghesi – si è sentita anche la voce di svizzeri, spagnoli e americani. Consideriamo le varie opere nazione per nazione.

Per gli americani due titoli: *Pumping From* di Butler e Gary e *Harlan County, USA* di Barbara Kopple. Si tratta in entrambi i casi di cinema-documento in cui è messa al bando ogni sorta d'invenzione narrativa – fatto comune a quasi tutte le pellicole de «L'air du temps» – in favore di un cinema diretto che vive della propria ímmediatezza di creazione come di fruizione.

Pumping Iron di G. Butler e J. Gary (U.S.A.)

Pumping Iron è l'analisi documentaria di un fatto, il culturismo, già indagato in modo anomalo da Bob Raphelson nel suo *Stay Hungry* visto lo scorso anno a Venezia. Anche il protagonista è lo stesso, Arnold Schwartzenegger, campione americano di quest'incredibile competizione a chi ha i muscoli meglio forgiati. Di una stessa alienazione, non piú il culturismo ma il lavoro nelle miniere, parla il film della Kopple durante il quale siamo trasportati nello scontro sindacale dei minatori del Kentucky. E' raro che si veda al cinema una ricerca documentata sugli scioperi americani. Barbara Kopple propone un quadro rabbioso, spesso contraddittorio, sullo stile dei grandi reporter.
Nei due film americani il dato di maggior rilievo, piú ancora che l'oggetto di narrazione, ci pare essere il metodo della lavorazione. Non piú un regista ed una troupe sono gli animatori di questi film, bensí una equipe che lavora intorno e dentro al film, che contemporaneamente lo costruisce e ne diviene interprete con le proprie domande, i propri dubbi, le proprie scelte in confronto ai soggetti voluti.
Un diverso stile documentario anima le due produzioni spagnole. *Queridísimos verdugos* di B. M. Patino e *Camelamos naquerar* di M. Alcobendas. Il primo è la narrazione dell'incontro di tre boia chiamati a confessare, ma non davanti ad un processo, i perché della propria vita: si spazia dall'aneddoto alla riflessione, dal dubbio all'accusa. Parlano i morti della storia, parlano le mani d'un potere che macchia di sangue solo le vite altrui. Storia d'analoga repressione che diviene norma si rintraccia nel breve intervento filmato di Alcobendas dedicato alla persecuzione razziale dei gitani. Il film, una volta di piú, ricorda come il fascismo sia fatto quotidiano che si alimenta del razzismo e dell'acquiescente silenzio di tutti di fronte a fatti apparentemente normali.
La Spagna ha portato quindi a Cannes due inni alla libertà che forse hanno perduto anche l'ultimo lembo di quella paura della repressione che contraddistingueva da ormai trent'anni il cinema iberico. Dal codice segreto di tante opere precedenti, si passa ad una nuova coscienza che è tale proprio nel rifiuto di facili trionfalismi e demagogie d'accatto; del resto la strada alla libertà del popolo spagnolo, secondo quel che dicono i suoi registi da C. Saura a M. Alconbendas, sembra ancora

lunga e costellata di molte trappole quotidiane dentro e fuori ciascuno. Dal Portogallo viene invece una polemica nuova, già temprata da due anni di difficile ricostruzione, già affacciata, anche nel cinema, al confronto con se stessa, con le accuse delle ex colonie e dei paesi vicini. Il Portogallo ha portato a Cannes tre film: la coproduzione con l'Italia *A terra / Torre Bela* che abbiamo visto a «L'air du temps» e due opere non meno significative che sono state accolte alla «Quinzaine des réalisateurs». Ma su quegli stessi schermi veniva proiettato, il giorno successivo, la prima opera del giovane stato del Mozambico, sicché il confronto tra due diverse strade alla libertà ha trovato nel pubblico di Cannes un'occasione unica di dibattito. Quanto al film che piú da vicino ci interessa, *A terra / Torre Bela,* è la storia della riforma agraria in Portogallo, delle illusioni fiorite dopo la morte di Salazar e dopo la rivoluzione, delle sconfitte subite dai lavoratori, della nuova lotta piú insidiosa e contraddittoria che in passato. Si tratta di un cinema politico che, forse a buon diritto, lascia incerto lo spettatore neutrale per la forza d'urto polemica e l'utilizzazione della macchina da presa come strumento di dibattito politico. Si deve però anche credere ai diritti di un cinema di militanza tanto piú necessario dove la libertà si conquista giorno dopo giorno e dove anche il filmato è un'occasione di incontro, di crescita sociale, di riscoperta del proprio diritto a parlare. Sempre alla «quinzaine» abbiamo avuto, per merito dell'ultimo film di Jorge Sanjines, *Fuera de aquí,* la dimostrazione di come il cinema militante possa farsi occasione di crescita per l'esperienza filmica. Sanjines una volta di piú ha costruito una storia esemplare, didatticamente brechtiana, in cui la potenza dell'immagine, l'inoppugnabilità dei fatti narrati, l'epica del canto e della verità della gente danno al cinema un vigore ed una credibilità che va oltre il commercio e l'intellettualismo. Ma i risultati del giovane cinema portoghese (oltre a *A terra / Torre Bela* ricorderemo *Nos por ca todos bien* di Fernando Lopes e *Continuar a viver* di Antonio da Cunha Telles) chiedono che la polemica per la libertà sia oggi piú forte della ricerca artistica. Oltre al cinema italiano le due grandi conferme, il cui valore è senza dubbio mondiale, sono venute quest'anno dalle cinematografie di Svizzera e Canada.

A terra/Torre Bela di Th. Harlan (Portogallo)

Facile dunque aspettarsi che a «L'air du temps» si ritrovassero motivi ed umori consoni a quelli che la rassegna maggiore proponeva con *La dentellière* di Goretta e con i due film canadesi di J. P. Lefebvre e Jean Beaudin. Si sono quindi visti *S. Gottardo* di Villi Herman dedicato ai due grandi trafori nella montagna e *One Man* di Robin Spry, lungometraggio a soggetto che affronta l'angoscia ecologica ed esistenziale — tema ripetitivo dal momento che se ne è parlato a josa anche nelle rassegne degli autori per mezzo di film francesi e danesi dedicati al pericolo atomico o alla catastrofe ecologica.

La dentellière di C. Goretta (Svizzera)

E' da notare, nella complessa geopolitica dei due stati, la provenienza di ambèdue i film dalle aree culturalmente meno favorite, almeno negli ul-

timi anni: la Svizzera tedesca che non parlava al pubblico internazionale dall'epoca del *Domatore del circo delle pulci* e dal Canada inglese, notoriamente satellite degli USA dal punto di vista culturale.
I risultati sono interessanti. *S. Gottardo* è un tentativo di fusione narrativa per mezzo di un innesto sul documentario che rovescia l'equilibrio abitualmente stabilito dal cinema di finzione. Realtà e storia si confrontano nel tentativo, a nostro avviso riuscito, di proporre una lettura in verticale della storia svizzera, ma anche e soprattutto della storia sociale che si costruisce sulla schiena di chi scava i tunnel e che rimane assegnata al nome di chi finanzia i lavori. Quanto a *One Man,* ci pare un film vigoroso in cui il politico diviene, quasi per violenza del destino, un fatto personale ad ogni livello travolgendo la vita e le sicurezze di un uomo.
Quanto al Belgio, presente con tre opere, piú che l'analisi socio-artistica di *Tin Tin* condotta con spirito ed acume da Valet e Roanne, interesserà il pubblico italiano il nuovo lungometraggio di Chantal Ackerman, intitolato *News from Home* e girato negli States con la lettura di una corrispondenza tra madre e figlia. Il montaggio tipico della Ackerman, il soffermarsi sullo spazio morto della città, quel tipico errabondare della macchina da presa verso confini in cui il mistero della vita si materializza senza mediazioni, trova nella megalopoli americana un punto di confronto ammirevole. Di rado (e ricorderemo le stupende immagini del Wenders di *Alice nella città*) si è vista New York con gli occhi di un europeo. Ancor piú raramente l'immagine ha saputo rendere la magia dello scontro, dell'indifferenza, dell'accettazione. Negli stessi giorni si proiettava a Cannes *La vie en rose,* un film tedesco egualmente girato a New York e dedicato a Marcel Duchamps. Proprio la lettura in confronto permette di rilevare nelle immagini della Ackerman un carattere di inedito e di veramente poetico che trasforma la grande città in una sorta di «portatrice di speranza, ma già avvenire al passato che si richiude davanti a noi». E le lettere che sentiamo leggere sono già «manoscritti del Mar Morto di un'Atlantide del tempo futuro».

News from Home di Ch. Ackerman (Belgio)

Il cinema francese, vivissimo nella rassegna delle «prospettive», ha distaccato per *L'air du temps* un piccolo blocco di filmati il cui carattere è immediatamente distinguibile e catalogabile. La produzione francese '77 è dedicata interamente all'emarginazione, sia essa quella dei popoli della Amazzonia – *Raoni* di J. P. Dutilleux – o quella degli handicappati – *La vie au ralenti* di J. C. Rosé – o delle donne in Francia o in Africa – *Mais qu'est ce qu' elles veulent?* di Coline Serreau e *Des femmes et des nanas* di J. P. Marchand – sia infine ai barboni, ai poeti del sottoponte come nel caso di *Carrara* firmato da Christian Paureille.
Viene immediatamente da chiedersi, prima ancora di analizzare singolarmente le opere, il perché di una simile unitarietà di spunti e di idea realizzativa. Differiscono gli autori, persino l'angolatura sociale del problema non è analoga perché appare chiara la scelta di chi gira problemi della Francia e chi va a confrontarsi con tematiche del terzo mondo.

Crediamo che uno spunto per una risposta possa venire proprio dal cinema francese visto nelle altre vetrine del Festival. Il cinema di militanza sembra sul punto di esaurirsi anche per la perdita di un punto di riferimento sicuro nello stile continuo di J. L. Godard. Il suo *Ici et ailleurs*, proiettato qui dopo Venezia 76, è una riprova della fine di una continuità espressiva che aveva preso le mosse nel '68. D'altro canto la profonda crisi di valori che travaglia la giovane sinistra francese suggerisce il confronto con altre tematiche.

Diviene quindi emblematico il caso di *Carrara* — un film-documento di straordinario interesse, seppure girato con tecnica tradizionale, in cui alla saggia civiltà agricolo-borghese che si pone in blocco da un lato, viene contrapposta una figura isolata, sia pur non individualista, quella del barbone letterato, dell'anarchico dallo spirito libero, del vecchio sapiente. Si avverte nelle immagini una profonda suggestione per quest'uomo la cui esistenza quotidiana nulla racchiude di mitico o di mitizzabile e che pure, fino all'ultima scena, appare allo spettatore come alfiere di una libertà forse perduta per sempre.

E' questo un discorso che per estensione va a proporsi per *Raoni*, girato con la collaborazione di Peter Ustinov e centrato sull'estinzione di una razza libera in nome del progresso. E' infine analisi che ci pare di poter estendere al cinema sulla donna visto in queste sale. Non perché la problematica femminile abbia un rilievo comparabile alla nostalgia verso l'Eden perduto come in *Carrara*, ma perché essa viene assimilata, quasi involontariamente, all'universo di chi cerca riscatto, in Rogo come in Francia

Una posizione senz'altro esatta, specie dal punto di vista del MLD, ma che rischia di trasformare il cinema femminile in una sorta di viaggio nel continente perduto, quello delle donne, che ricercano un riscatto sentendosi nuova classe sociale e non parte di una struttura che le comprende, ma che pone problemi di conflitto storico cui esse partecipano e da cui non possono essere isolate.

Ci eravamo proposti la dimostrazione di una precisa inter-dipendenza fra le tre rassegne cui abbiamo assistito. Ci pare che questa sintesi unitaria vada condotta innanzitutto secondo il sistema realizzativo che si è delineato: illusione per il «Passé composé», espressione per «Les yeux fertiles», documento per «L'air du temps». Si tratta in definitiva di coniugare i tre verbi che compongono l'essenza del fenomeno filmico, scomponendoli a piacere per dare maggior risalto ad un singolo aspetto. Ciò che non muta è la loro necessaria connessione senza la quale, si dice a Cannes, il cinema perde la sua funzione di dialogo polisemico e multicomunicativo.

Da queste rassegne si chiedeva, come da ogni spezzone di celluloide proiettato in questi giorni, una conferma della crisi endemica che sembra aver colpito al cuore lo spettacolo cinematografico. Le tre rassegne, a nostro avviso, non hanno tanto fornito il termometro della situazione

attuale, rivolgendosi a strati settoriali della comunicazione filmica; piuttosto portano due ammonimenti essenziali: non scambiare il cinematografo per una sala di robivecchi dove sia necessario svendere in fretta per darsi un patina d'antichità; non prenderlo nemmeno, alla lettera, per uno studio televisivo in cui si smarrisce il senso dello spettacolo. Fuori di qui c'è, forse, il cinema di domani.

I premi di Cannes '77

Palma d'oro a *Padre padrone* di Paolo e Vittorio Taviani (Italia).
Premio per l'interpretazione femminile: ex aequo a Shelley Duvall per *3 Women* di Robert Altman (U.S.A.) e a Monique Mercure per *J.A. Martin photographe* di Jean Beaudin (Canada).
Premio per l'interpretazione maschile: a Fernando Rey per *Elisa, vida mia* di Carlos Saura (Spagna).
Premio opera prima: a *The Duellists* di Ridley Scott (Gran Bretagna).
Premio per il commento musicale: a Norman Whitfield per *Car Wash* di Michael Schultz (U.S.A.).

I FILM DI CANNES '77

Selezione ufficiale

Amerikanische Freund, Der / L'ami américain (L'amico americano) — **r.**: Wim Wenders – **asr.**: Fritz Müller-Scherz, Emmanuel Clot, Serge Brodskis **s.**: basato sul romanzo «Ripley's Game» di Patricia Highsmith **sc., d.**: W. Wenders, F. Müller-Scherz — **f.** (Colore): Robby Müller – **scg.**: Peter Kaiser — **arr.**: Heidi, Toni Lüdi **c.**: Isolde Nist — **mo.**: Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen — **m.**: Jürgen Knieper – **so.**: Martin Müller — **int.**: Bruno Ganz (Jonathan Zimmermann), Dennis Hopper (Tom Ripley), Lisa Kreuzer (Marianne Zimmermann), Gérard Blain (Raoul Minot), Nicholas Ray (Derwatt), Samuel Fuller (l'americano), Peter Lilienthal (Marcangelo), Daniel Schmid (Igraham), Lou Castel (Rodolphe), Andreas Dedecke (Daniel), David Blue (Allan Winter), Sandy Whitelaw, Jean Eustache, Stefan Lennert, Rudolf Schündler, Gerty Molzen, Heinz Joachim Klein, Rosemarie Heinikel, Heinrich Marmann, Satya De La Manitou, Axel Schiessler, Adolf Hansen, Klaus Schichan **dp.**: Michael Wiedeman, Pierre Cottrell **p.**: Road Movies Filmproduktion GmbH, Berlino / Les Film du Losange, Parigi/Wim Wenders Produktion, Monaco/Westdeutschen

Rundfunk, Colonia — **o.**: Germania Occ.-Francia, 1977 — **d.**: Films Molière — **dr.**: 123'.

Bang! — **r.**: Jan Troell — **s.**: basato sulla novella «Il professore d'organo» di Sven Christer Swahn — **sc., d.**: J. Troell, Georg Oddner, S. Ch. Swahn — **f.** (Colore): J. Troell - **scg.**: Carl Johan de Geer — **mo.**: J. Troell — **m.**: Karl-Erik Welin, Dvorak, Fats Waller — **so.**: Ulf Darin, Klas Engström — **int.**: Håkan Serner (Hinder, il professore d'organo), Yvonne Lombard (Lena), Eva von Hanno (Rosita), Susan Hampshire (Cilla Brown), Ulf Palme (Johnny), Agneta Prytz (signora Leonardsson), Claire Wikholm (collega del professore d'organo), Staffan Liliander (un'altra collega), Alf Hellberg (collega anziana di Hinder), Berto Marklund (direttore della scuola), Kristina Karlin (donna delle pulizie), Beate Örskov (Beate), Ake Whilney (amico di liceo di Hinder) — **dp.**: Göran Setterberg **p.**: Bengt Forslund per Svenk Filminstitutet-Svensk Filmindustri — **o.**: Svezia, 1977 **dr.**: 105'.

Bible, La — **r.**: Marcel Carné — **s.**: basato sulla «Santa Bibbia» di Don Raffaello Lavagna — **ad.**: M. Carné, Didier Decoin — **f.** (Colore): Jean Collomb — **mo.**: Maurice Laumain — **m.**: Jean-Marie Benjamin **pe.**: André Tranché **p.**: Antenne 2-A.R.C. Films **o.**: Francia, 1977 **dr.**: 88'.

Black Joy — **r.**: Anthony Simmons — **asr.**: Brian Heard — **s.**: basato sul romanzo «Dark Days and Light Nights» di Jamal Ali — **sc.**: A. Simmons, J. Ali — **f.** (Eastmancolor): Philip Meheux - **scg.**: Brian Savegar — **c.**: Jerry Smith, Pixie Weir — **mo.**: Thom Noble — **dm.**: Lou Reizner — **ca.**: «Black Joy» di Biddu, Lee Vanderbilt, eseguita da Jimmy Helms; «Livin' on the Dole» di King, Bannister, «Ethiopia» di Richards, eseguite da the Cimarrons; «Dance with Me» di Lou Reizner, «Lightning Strikes Again», eseguite da The Real Thing; «Lonely I» di Biddu, L. Vanderbilt, eseguita da L. Vanderbilt; «Love with You» eseguita da Bill Frederick; «Country Boy», «Mama Say» di Sibbles, eseguite da The Heptones; «In the Ghetto» di Scott Davis, «Reggae Got Soul» di Hibbert, eseguita da Toots & The Maytals; «Police and Thieves» di Perry, «Grumblin' Dub» eseguite da Junior Murvin; «Me & Mrs. Jones» di Kenny Gamble, Leon Huff, C. Gilbert, eseguita da Billy Paul; «Tears on My Pillow» di Max Nesbitt, Harry Nesbitt, eseguita da Johnny Nash; «Don't Leave Me This Way» di Kenny Gamble, Leon Huff, C. Gilbert, eseguita da Harold Melvin & the Bluenotes; «Summer of '4è» di Michel Legrand, eseguita da the Biddu Orchestra; «Darlin', Darlin'» di K. Gamble, L. Huff, eseguita da The O'Jays; «Lady Marmalade» di Bob Crewe, Kenny Nolan, eseguita da Labelle; «When Will I See You Again» di K. Gamble, L. Huff, eseguita da The Three Degress; «It's in His Kiss» di R. Clark, eseguita da Linda Lewis; «Shame, Shame, Shame» di J. Reed, eseguita da Shirley & Co.; «Girls» eseguita da Moments & Whatnauts; «Midnight Train to Georgia» di Jim Weatherly, eseguita da Gladys Knight & the Pips; «I Say a Little Prayer» di Burt F. Bacharach, Hal David, eseguita da Aretha Franklin; «Saturday Night at the Movies» di Barry Mann, Cynthia Weil, eseguita da The Drifters; «Stand by Me» di Ben E. King, Jerry Lieber, Mike Stoller, eseguita da B.E. King; «Rubberband Man» di Linda Creed, Tom Bell, eseguita da The Detroit Sminners; «That's the Way (I Like It)» di Howard Blaikley, eseguita da K.C. & the Sunshine Band; «Rock Your Baby» di Casey, Finch, eseguita da George McCrae; «Dangwa», «Wild Man» eseguite da M. Dibango; «Richt Time» eseguita da Mighty Diamonds; «Burundi Drums» di Ocora, Barclay eseguita da the Burundi Drummers — **int.**: Norman Beaton (Dave King), Trevor Thomas (Benjamin Jones), Floella Benjamin (Miriam), Dawn Hope (Saffra), Oscar James (Jomo), Paul Medford (Devon), Shango Baku

(Raastaman); Azad Ali (Ufficiale indiano), Charles Pemberton (Ufficiale bianco), Vivian Stanshall (Warden), Kevin O'Shea (Foreman), Cynthia Powell (Prossie), T. Bone Wilson (Sharck), Jimmy Rand (conduttore del bus), Ludmila Nova (Sally), Jason Rose (Dude), Barbara Keogh (una prostituta), David Ryall, Jeillo Edwards, Patrick Durbin, Eddie Tagoe, Stefan Kalipha, The Playboys, Geoffrey Kenion, Forbes Collins, Malcolm Hayes, Vernon Nesbeth — **pe.**: George Pappas, Danny O'Donovan — **p.**: Elliot Kastner, Martin Campbell per West One Producers-Winkast Programming-National Film Finance Corporation-Elliot Kastner, Arnon Milchan Presentation — **pa.**: Denis Hoit — **o.**: Gran Bretagna, 1977 — **d.**: Hemdale — **dr.**: 98'.

Borghese piccolo piccolo, Un — **r.**: Mario Monicelli — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Cineriz

V. recensione di Renato Ghiotto in «Bianco e Nero», 1977, n. 2, p. 118 e altri dati a p. 154.

Bound for Glory (Questa terra è la mia terra) — **r.**: Hal Ashby — **asr.**: Charles A. Mayers, Catherine McCabe, James Bloom, William B. Venegas, Sally Dennison — **s.**: basato sull'autobiografia di Woody Guthrie — **sc.**: Robert Getchell — **f.**: (Panavision, Colore DeLuxe): Haskell Wexler — **scg.**: William Sully, James H. Spencer, James L. Schoppe — **c.**: William Theiss — **mo.**: Robert C. Jones, Pembroke J. Herring — **m., dm.**: Leonard Rosenman — **ca.**: Woody Guthrie: «So Long, It's Been Good To Know Yuh», «Jesus Christ», «Taking It Easy», «Do Re Mi», «Pastures of Plenty», «This Land Is Your Land», «Better World» eseguite da David Corradine; «Hard Travelin», «Howdido», «Union Maid» «Deportee» eseguite da D. Corradine, Ronny Cox; «Gypsy Davy» eseguita da Melinda Dillon; «This Train Is Bound for Glory» adattato da W. Guthrie; «Oklahoma Hills» di W. Guthrie, Jack Guthrie; «Roll on Columbia» (parole di W. Guthrie, musica basata su «Goodnight Irene» di Huddie Ledbetter, John Lomax) eseguita da D. Carradine — **int.**: David Carradine (Woody Guthrie), Ronny Cox (Ozark Bule), Melinda Dillon (Mary Guthrie/Memphis Sue), Hail Strickland (Pauline), John Lehne (Locke), Ji-Tu Combuka (Slim Snedeger), Randy Quaid (Luther Johnson), Elizabeth Macey (Liz Johnson), Susan Vaill, Sarah Vaill (Gwen Guthrie), Alexandra Mock, Kimberly Mock (Sue Guthrie), Miriam Byrd Nethery (donna ammalata), Jane Lambert, Jan Burrel (donne), Lee McLaughlin (Heavy Chandler), Ted Gehring (Conners), Robert Sorrells (Charlie Guthrie), Guthrie Thomas (George Guthrie), Wendy Schaal (Mary Jo Guthrie), Delos V. Smith Jr. (vecchio Jenkins), David Clennon (Carl), Larry Luttrell (Hank), Beeson Carroll (Collister), Mary Kay Place (Sue Ann), Tani Phelps Guthrie (Donna Jo), James O' Connell (Jesse), Bruce Johnson, R.A. Rondell, James Jeter, Cliff Pellow, Tom Howard, Chuck Katzakian, Harry Holcombe, Evelyn Russel, M. Emmett Walsh, Sondra Blake, Brion James, James Lough, Tom Peters — **dp.**: Charles Mulvehill — **p.**: Robert F. Blumofe, Harold Leventhal per United Artists — **pa.**: Ch. Mulvehill — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: United Artists — **dr.**: 135'.

Budapesti Mesék (t.l. Racconti di Budapest) — **r., s., sc.**: István Szabó — **f.** (Eastmancolor): Sándor Sára — **m.**: Zdenkó Tamássy — **int.**: Maya Komorowska, Ági Mészaros, Ildiko Bángasi, András Bálint, Franciszek Pieczka, Károly Kovács, József Madaras, Simon Surmiel, Zoltan Huszárik, Vilmos Kun, Sandor Halmágyi, Rita Békés, Kati Muharay, Kati Fráter, János Jani, Bertalan Papp, Elemér Szilágyi, Rozsa Gombik, Lehel Óhidy, Szilvia Tóth Szabó, Pál Horváth — **p.**: Hunnia Studio-Hungaro Film, Budapest — **o.**: Ungheria, 1977 — **dr.**: 91'.

Camion, Le — **r.**: Marguerite Duras — **asr.**: Geneviève Dufour, Jean-David

Lefèvre – **s., sc., d.**: M. Duras – **f.** (Colore): Bruno Nuytten – **mo.**: Dominique Auvray, Caroline Camus – **m.**: variazioni di Beethoven su temi di Diabelli, eseguite da Pascal Rogé – **mx.**: Paul Bertault – **so.**: Michel Vionnet – **int.**: M. Duras, Gérard Depardieu – **p.**: Cinéma 9-Auditel – **o.**: Francia, 1977 – **d.**: Films Molière – **dr.**: 80'.

Car Wash (Car Wash - Stazione di servizio) – **r.**: Michael Schultz – **asr.**: Phil Bowles, Richard Hashimoto, Dan Franklin – **s., sc.**: Joel Schumacher – **f.** (Technicolor): Frank Stanley **scg.**: Robert Clatworthy – **c.**: Daniel Parades – **mo.**: Christopher Holmes – **m.**: Norman Whitfield – **ca.**: «Car Wash», «I Wanna Get Next to You», «Put Your Money Where Your Mouth Is», «You Gotta Believe», «Daddy Rich», «Keep On keepin'On» di N. Whitfield, Rose Royce; «Zig Zag», «Born to Love You», «Yo Yo» di N. Whitfield, Rose Royce; «You're On My Mind» di Lequeint «Duke» Jobe, Henry Garner; eseguite da Kenji Brown, Melvin «Wah Wah» Ragin (chitarra), L. «Duke» Jobe (basso), Victor Nix, Mark Davis, Ben Wilber (piano), Henry Garner (tamburo), Kenny Copeland, Freddie Dunn (tromba), Michael Moore (sassofono), Terry Santiel (tamburo, musica cubana); Gwen «Rose» Dickey, The Pointer Sisters (cantanti) – **int.**: Franklyn Ajaye (T.C.), Sully Boyar (Mr. B), Richard Brestoff (Irwin), George Carlin (autista del Taxi), Irwin Corey («Mad Bomber»), Ivan Dixon (Lonnie), Bill Duke (Duane), Antonio Fargas (Lindy), Michael Fennell (Calvin), Arthur French (Charlie), Lorraine Gary (donna isterica), Darrow Igus (Floyd), Leonard Jackson, DeWayne Jessie, Lauren Jones, Jack Kehoe, Henry Kingi, Melanie Mayron, Garrett Morris, Clarence Muse, Leon Pinkney, The Point Sisters, Richard Pryor, Tracy Reed, Pepe Serna, James Spinks, Ray Vitte, Ren Woods, Carmine Caridi, Antoine Becker, Erin Blunt, Reginald Farmer, Ricky Fellen, Ben Fromer, Cynthia Hamoy, Ed Metzger, Antar Mubarak, John Linson, Derek Schultz, Mike Slaney, Al Stellone, Jackie Toles, Janine Williams, Otis Sistrunk, Timothy Thomerson, Jason Bernard, Jay Butler, Rod McGrew, J.J. Jackson, Sarina C. Grant, Billy Bass – **dp.**: Bud Brill – **p.**: Art Linson, Gary Stromberg per Universal – Art Linson Production – **pa.**: Don Phillips – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 98'.

Communion solennelle, La – r.: René Féret – **asr.**: Jean-Patrick Lebel, Claude Gaignaire – **s., sc., d.**: R. Féret **f.** (Colore): Jean-François Robin – **scg.**: Hilton McConnico – **mo.**: Vincent Pinel – **m.**: Sergio Ortega – **so.**: Francis Bonfanti – **int.**: Jean-Pierre Agazar, Yveline Ailhaud, Valentine Albin, Roland Amstutz, Fabienne Arel, Ariane Ascaride, Pierre Ascaride, Nathalie Baye, Claude Bouchery, Myriam Boyer, Isabelle Caillard, Olivier Caillard, Gérard Chaillou, Monique Chaumette, Jenny Cleve, Marcel Dalio, Paul Descombes, Christian Drillaud, René Féret, Patrick Fierry, Pierre Forget, Jany Gastaldi, Mariet Guittier, Martine Kalayan, Eric Lebel, Barbara Lemaire, Philippe Leotard, André Marcon, Monique Melinand, Sylviane Nicolas, Pierre Pernet, Jean-Claude Perrin, Vincent Pinel, Suzy Rambaud, Yves Reynaud, Mireille Rivat, Claude-Emile Rosen, Véronique Silver, Andrée Tainsy, Dominique Arden, Jacqueline Caillard, Rémy Carpentier, Gérard Cruchet, Alain Chavalier, Guy Dhers, Philippe Gorgibus, Bernard Mounier, Francois Nadal, Philippe Nahon, Francine Olivier, Abbi Patrix, Denise Peron, Françoise Pinel, Iris Schmidt, Liliane Tylbor – **i bambini:** Mathilde Azouvi, Richard Barbier, Guillaume Bec, Isis Bonfanti, Armelle Callies, Thierry Carpentier, Sophie Feret, Judith Guittier, Guillaume Lebel, Julie Pernet, Mathieu Pernet, Manuel Strosser, Pierreu-Olivier Such, Jean-David Sultan, Jean-Marc Tran – **dp.**: Bernard Bouix – **p.**: R. Féret, Michelle Plaa per Les Films Arquebuse FR 3 - Institut National de l'Audiovisuel-SociétéFrançaise de Production – **o.**: Francia, 1977 – **d.**: Planfilm – **dr.**: 105'.

Dentellière, La – **r.**: Claude Goretta – **s.**: basato sul romanzo di Pascal Lainé – **sc.**: C. Goretta, P. Lainé – **f.** (Eastmancolor): Jean Boffety – **scg.**: Serge Etter – **mo.**: Joëlle Van Effenterre – **m.**: Pierre Jansen – **so.**: Pierre Gamet – **int.**: Isabelle Huppert, Yves Beneyton, Florence Giorgetti, Anne-Marie Düringer, Michel De Ré – **p.**: Citel Films, Ginevra / Action Films-FR3, Parigi / Janus Film, Francoforte – **o.**: Svizzera, Francia, 1977 – **d.**: Gaumont – **dr.**: 110'.

Duellists, The (I duellanti) – **r.**: Ridley Scott – **asr.**: Terry Marcel, David Wimbury, Peter Kohn, Patricia Eberhard – **s.**: basato sul racconto «The Duel» di Joseph Conrad (pubblicazione originale «The Point of Honour») – **sc.**: Gerald Vaughan-Hughes – **f.** (Colore): Frank Tidy – **scg.**: Bryan Graves – **c.**: Tom Rand – **mo.**: Pamela Power, Michael Bradsell – **m.**, **dm.**: Howard Blake – **consigliere militare:** Richard Holmes – **direttore del duello:** William Hobbs – **maestro di cavalleria:** Richard Graydon – **narratore:** Stacy Keach – **int.**: Keith Carradine (Armand d'Hubert), Harvey Keitel (Gabriel Feraud), Albert Finney (Fouché), Edward Fox (colonnello), Cristina Raines (Adèle), Robert Stephens (general Treillard), Tom Conti (Dr. Jacquin), John McEnery (Secondo), Diana Quick (Laura), Alun Armstrong (Lecourbe), Maurice Colbourne (Grande secondo), Gay Hamilton (domestica), Meg Wynn Owen (Léonie), Jenny Runacre (signora de Lionne), Alan Webb (Chevalier), Arthur Digman (capitano), Matthew Guinnes, Dave Hill, Neville Jason, Timothy Penrose, Morgan Sheppard, Liz Smith, Anthony Douse, Hugh Fraser, Richard Graydon, Tim Hardy, Michael Irving, William Hobbs, Tony Matthews, Peter Postlethwaite, Jason Scott, Luke Scott, Mary McLeod, Patricia Healey – **dp.**: Peter Jacques - **p.**: David Puttnam per Scott Free Enterprises-Enigma Production-National Film Finance Consortium – **pa.**: Ivor Powell, Carolyn Pfeiffer – **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **d.**: CIC – **dr.**: 101'.

Elisa, vida mia – **r.**, **s.**, **sc.**, **d.**: Carlos Saura – **f.** (Eastmancolor): Teo Escamilla – **scg.**: Antonio Belizon – **mo.**: Pablo G. Del Amo – **m.**: Erik Satie – **so.**: Sincronia – **int.**: Fernando Rey (Luis), Geraldine Chaplin (Elisa), Norman Briski (Antonio), Isabel Mestres (Isabel), Joaquin Hinojosa (Julian), Francisco Guijar (medico) – **p.**: Elias Querejeta Producciones Cinematograficas – **o.**: Spagna, 1977 – **dr.**: 125'.

Giornata particolare, Una – **r.**: Ettore Scola – **s.**, **sc.**: Ruggero Maccari, E. Scola con la collaborazione di Maurizio Costanzo – **f.** (Technicolor): Pasqualino De Santis – **scg.**: Luciano Ricceri – **c.**: Enrico Sabatini – **mo.**: Raimondo Crociani – **m.**: Armando Trovaioli – **int.**: Sophia Loren (Antonietta), Marcello Mastroianni (Gabriele), John Vernon (Emanuele), Françoise Berd (portiera), Nicole Magny (figlia del Cavaliere), Patrizia Basso (romana), Tiziano De Persio (Arnaldo), Maurizio di Paolantonio (Fabio), Antonio Garibaldi (Littorio), Vittorio Guerrieri (Umberto), Alessandra Mussolini (Maria Luisa) – **dp.**: Giorgio Scotton – **p.**: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion s.p.a., Roma/Canafox Films Inc., Montreal – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Gold Film – **dr.**: 105'.

Gruppenbild mit Dame – **r.**: Aleksandar Petrovic – **s.**: basato sul romanzo di Heinrich Böll – **sc.**, **d.**: A. Petrovic, H. Böll – **f.** (Colore): Pierre William Glenn – **scg.**: Gunther Nauman – **c.**: Elisabeth Schewe, Jacques Fonteray – **mo.**: Agape Dorstewitz – **m.**: Mozart, Schubert, canti popolari scelti da A. Petrovic – **int.**: Romy Schneider (Leni), Michel Galabru (Pelzer), Brad Dourif (Boris), Richard Muench (Hubert Gruyten), Fritz Lichtenhahn (Dr. Scholsdorff), Verus

Zeplichal (Herinrich Gruyten), Vadim Glowna (Erhard), Milena Dravic (sorella Klementine), Ruediger Vogler (Boldig), Rudolph Schnendler (Otto Hoyger), Bata Zizojinovic (Bogakov), Gefion Helmke (signora Schweigert), Wolfgang Condrus, Peter Kern, Dietor Schidor, Isolde Barth, Dragomis Bojanic, Irmgard Foerst – **p.**: Stella Film G.M.B.H., Monaco-Cinéma 77 Beteiligungs G.M.B.H. – Produktiones KG, Berlino-Zweites Deutsches Fersehen, Mainz/Les Productions Artistes Associés, Parigi – **o.**: Germania Occ.-Francia, 1977 – **d.**: Artistes Associés – **dr.**: 107'.

Iphigenia – **r.**: Michael Cacoyannis – **s.**: basato sulle tragedie di Euripide – **sc.**, **d.**: M. Cacoyannis – **f.** (Colore): Georges Arvanitis – **scg.**: Dionysis Photoípulos **mo.**: M. Cacoyannis, Takis Yannopulos – **m.**: Mikis Theodorakis – **int.**: Irene Papas, Cosa Kazakos, Tatiana Papamosku, Costa Carras, Panos Michalopulos, Christos Tsangas, Angelos Yannulis, Dimitri Aronis – **p.**: Greek Film Center S.A. – **o.**: Grecia, 1977 – **dr.**: 127'.

J.A. Martin photographe – **r.**: Jean Beaudin – **asr.**: Michel Gauthier – **s.**: Monique Champagne – **sc.**, **d.**: J. Beaudin, Marcel Sabourin – **f.** (Colore): Pierre Mignot – scg., c.: Vianney Gauthier **mo.**: J. Beaudin, Hélèn Girad **m.**: Maurice Blackburn **so.**: Jacques Blain – **int.**: Marcel Sabourin (J. A. Martin), Monique Mercure (Rose-Aimée Martin), Marthe Thierry (Mémère), Catherine Tremblay (Dolorès Martin), Mariette Duval (una vicina), Denis Hamel (Mathieu Martin), Stéphane L'Ecuyer (David Martin), Jacques Bilodeau (Hormida Lambert), Colette Courtois (Signora Lambert), Marthe Nadeau (zia Aline), André St-Denis (abitante del villaggio), Denise Proulx (la direttrice d'albergo), Robert DesRoches (il direttore d'albergo), Guy L'Ecuyer (Raoul), Charlie Beauchamp (il vecchio), Luce Guilbeault (signora Beaupré), Denis Drouin (Beaupré), Madeleine Pageau (cliente), Eric Gaudry (cliente), Yvan Canuel (zio Joseph), Germaine Lemyre (zia Demerise), Jean Lapointe (Adhemar), Walter Massy (Signor Wilson), Denis Robinson (Julien Tremblay), Henry Raimer (Scott), Jean Mathieu (un lavoratore), Pierre Gobeil (Signor Tremblay), Pierre Daigneault (Caleux), Paul Cormier, Bobby Lalonde, Jocelyn Bérubé (i violinisti), Yvon Leroux (Hector), Louise Dubigue (la sposa), Gaétan Girard (lo stalliere), Colette Berthiaume, Jean-Louis Berthiaume, Francine Dufault, Jean-Paul Lebel, Mireille Machado, René Rivest, André St-Pierre, Monique St-Pierre (i ballerini), Françoise Berd, Christiane Breton, Colette Dorsay (le zitelle) **dp.**: Michel Dandavino, Françoise Berd – **p.**: Jean-Marc Garand per National Film Board of Canada – **o.**: Canada, 1976 – **dr.**: 101'.

Kicma (t.l. Asfissia) – **r.**, **s.**, **sc.**: Vlatko Gilic – **f.** (Eastmancolor): Zivorad Milic, Branko Ivatovic – **scg.**: Veliko Despotovic, Milovan Radovanovic **mo.**: Olga Skrigin, Leposava Aleksic – **m.**: Walter Schaff – **so.**: Milan Trickovic – **int.**: Dragan Nikolic, Stanislava Janjic, Predrag Lakovic, Pavle Stefanovic, Nikola Gvozdenovic, Mira Banjac, Milan Butkovic, Nada Skrinjar, Jelisaveta Sabljic, Neda Spasojavic – **p.**: Avala Film-Dan Tana Productions **o.**: Jugoslavia, 1977 – **dr.**: 91'.

Kynighi, I (t.l. I cacciatori) – **r.**: Theo Anghelopulos – **asr.**: Takis Katselis, Nikos Triandafillidis **s.**: P. Livanidis **sc.**, **d.**: Th. Anghelopulos, Stratis Karras **f.** (Eastmancolor): Georges Arvanitis – **scg.**: Mike Karapiperis – **c.**: Georges Ziakas – **mo.**: G. Triandafyllu **m.**: Loukianos Kilaidonis – **so.**: Thanassi Arvanitis – **int.**: Mary Chronopulu (la moglie dell'uomo d'affari), Eva Coramanidu (la moglie del colonnello), Betty Valassi (la moglie del proprietario dell'Hotel), Aliki

Georguli (la moglie del direttore), Vanghelis Kazan (proprietario dell'Hotel), Georges Danis (uomo d'affari), Ilia Stamatiu (direttore, ex-governatore), Stratos Pahis (imprenditore edile), Nikos Kuros (colonnello in pensione), Christoporos Nezer (uomo politico) — **dp.**: Stéphane Vlahos — **p.**: Th. Anghelopulos — I.N.A. — **pe.**: Nikos Anghelopulos — **o.**: Grecia, 1976-77 — **dr.**: 165'.

Padre padrone — **r.**: Paolo e Vittorio Taviani — **ar.**: Marco De Poli — **s.**: basato sul libro «Padre padrone» di Gavino Ledda — **sc.**: P. e V. Taviani — **f.** (Technicolor): Mario Masini — **scg.**: Giovanni Sbarra — **c.**: Lina Nerli Taviani — **mo.**: Roberto Perpignani — **m.**: Egisto Macchi — **int.**: Omero Antonutti (il padre di Gavino), Saverio Marconi (Gavino), Marcella Michelangeli (la madre di Gavino), Fabrizio Forte (Gavino bambino), Marino Cenna (servo pastore), Stanko Molnar (Sebastiano), Nanni Moretti (Cesare), Pierluigi Alvau, Giuseppino Angioni, Fabio Angioni, Giuseppe Brandino, Mario Cheri, Giuseppe Chessa Perle, Domenico Deriu, Pier Paolo Fauli, Mario Fulghesu, Antonio Garracciu, Patrizia Giannichedda, Roberto Giannichedda, Vincenzo Giannichedda, Pietro Giordo, Antonello Gloriani, Costanzo Mela, Domenico Morganti, Luigi Muntoni, Giuseppina Perantoni, Cristina Piazza, Matteo Piu, Maria Immacolata Porcu, Cosimo Rodio, Marco Sanna, Stefano Satta, Mario Spissu, Salvatore Stangoli, Marco Unali — **dp.**: Tonino Paoletti — **p.**: Giuliani G. De Negri per RAI-Radiotelevisione Italiana — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: C.I.D.I.F. — **dr.**: 115'.

Pelé — **r.**: François Reichenbach — **s., sc., ad.**: Jacqueline Lefevre, F. Reichenbach — **f.** (Colore): F. Reichenbach, Gérard Taverna, Serge Halsdorf, Richard Witty — **documenti filmati:** Phil Harmon W.W. (New York), Televisiva SA (Messico), Instituto Nacional do Cinema (Brasile), Morton Lewis E.P.A. (Londra), C.B.S. News Film Library (New York) — **mo.**: Georges Klotz, Françoise Orsoni — **m.**: Edson Arantes do Nascimento [Pelé] — **arrang. orch.**: Sergio Mendes — **so.**: Dominique Dalmasso, Thierry Benizeau — **int.**: Pelé e altri giocatori — **dp.**: Jean-Jacques Fourgeaud — **p.**: Video World S.A. Panama — **pe.**: Thierry Caillon — **o.**: Messico, 1977 — **d.**: Televisiva — **dr.**: 85'.

Podranki (t.l. Animali feriti) — **r., s., sc., d.**: Nikolai Gubenko — **f.** (Colore): Alexandre Kniajinsky — **m.**: Vivaldi, Marcello, Corelli — **int.**: Y. Boudraïtis, A. Cerstvov, A. Kaliaghin, E. Burkov, J. Bolotova, N. Gubenko, R. Bikov, E. Evstigneev — **p.**: Studio Mosfilm — **o.**: U.R.S.S., 1977 — **dr.**: 92'.

Slap Shot (Colpo secco) — **r.**: George Roy Hill — **asr.**: James Westman, Tom Joyner, Wayne Farlow, Peter Burrell — **s., sc.**: Nancy Dowd — **f.** (Panavision, Technicolor): Victor Kemper, Wallace Worsley — **scg.**: Henry Bumstead — **c.**: Tom Bronson — **mo.**: Dede Allen — **m.**: Elmer Bernstein — **ca.**: «Sorry Seems to Be the Hardest Word» di Elton John, Bernie Taupin, cantata da E. John; «Right Back Where We Started From» di Pierre Tubs, Vincent Edwards, cantata da Maxime Nightingale; «Rhiannon» di Nicks, cantata da Fleetwood Mack; «Say that You Love Me» di Robin Lipsey, cantata da F. Mack; «A Little Bit South of Saskatoon» cantata da Sonny James; «You Make Me Feel Like Dancing» di Leo Sayer, cantata dall'autore — **int.**: Paul Newman (Reggie Dunlop), Michael Ontkean (Ned Braden) Lindsay Crouse (Lily Braden), Jennifer Warren (Francine Dunlop), Jerry Houser (Killer Carlson), Strother Martin (Joe McGrath), Andrew Duncan (Jim Carr), Jeff Carlson (Jeff), Steve Carlson (Steve Hanson), David Hanson (Jack Hanson), Melinda Dillon (Suzanne), Yvon Barette (Denis Le Mieux), Allan Nicholls (Upton), Brad Sullivan (Wanchuk), Stephen Mendillo (Jim Ahern), Yvan Ponton (Drouin), Matthew Cowles (Charlie), Kathryn Walker (Anita McCambridge), M. Emmet Walsh (Dickie Dunn), Swoosie Kurtz (Shir-

ley), Paul D'Amato (Tim McCracken), Ned Dowd, Nancy N. Dowd, Ronald L. Docken, Guido Tenesi, Jean Rosario Tetrault, Christopher Murney, Myron Odegaard, Gracie Head, Barbara L. Shorts, Larry Block, Paul Dooley — **dp.**: Wallace Worsely, Arthur Newman — **p.**: Robert J. Wunsch, Stephen Friedman per Universal A. Friedman-Wunsch Production **pa.**: Robert L. Crawford — **o.**: U.S.A., 1977 — **d.**: CIC — **dr.**: 124'.

V. recensione di Aldo Bernardini nel prossimo n. 1, 1978, di «Bianco e Nero».

Stanza del Vescovo, La — **r.**: Dino Risi **o.**: Italia, 1977 **di.**: Titanus.

V recensione di Gianni Rondolino in «Bianco e Nero», 1977, n. 2, p 134 e altri dati a p. 163.

Taxi mauve, Un / Un taxi color malva — **r.**: Yves Boisset - **asr.**: Jean-Claude Garcia, Barry Blackmore **s.**: basato sul romanzo di Michel Déon **ad.**: Y. Boisset, M. Déon — **f.** (Eastmancolor): Tonino Delli Colli — **scg.**: Arrigo Equini, Franco Fumagalli, Peter James - **c.**: Tanine Autre - **mo.**: Albert Jurgenson — **m.**: Philippe Sarde - **so.**: Bernard Aubouy **int.**: Charlotte Rampling (Sharon), Philippe Noiret (Philippe), Agostina Belli (Anne), Peter Ustinov (Taubelman), Fred Astaire (Dr. Scully), Edward Albert Jr. (Jerry), Mairin O'Sullivan (signora Colleen), John Molloy (Jack Lynch), Martin Dempsey (un ufficiale di polizia), Jack Watson (Sean), David Kelly, Nycall Buggy (le «piccole fate»), Loan Do Huu (Madame Li), Eamoun Morryssey (medico interno) **dp.**: Philippe Modave, Alain Darbon **po.**: Catherine Winter, Gisèle Rebillon per Sofracima-TF 1, Parigi/Rizzoli Film, Roma - **pa.**: Roy Parkinson — **o.**: Francia-Italia, 1976-77 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 120'.

3 Women (3 donne) — **r.**, Robert Altman — **asr.**: Tommy Thompson, Carol Himes — **s., sc.**: R. Altman — **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Charles Rosher — **scg.**: James D. Vance — **mo.**: Dennis Hill — **m.**: Gerald Busby — **int.**: Shelley Duvall (Millie Lammorreaux), Sissy Spacek (Pink Rose), Janice Rule (Willie Hart), Robert Fortier (Edgard Hart), Ruth Nelson (signora Rose), John Cromwell (Signor Rose), Sierra Pecheur (Signor Bunweill), Craig Richard Nelson (Dr. Maas), Maysie Hoy (Doris), Belta Moreno (Alcira), Leslie Anna Hudson (Polly), Patricia Ann Hudson (Peggy), Beverly Ross (Deidre Black), John Davey (Dr. Norton) — **pe.**: Tommy Thompson — **p.**: Robert Altman per 20th Century Fox — **pa.**: Robert Eggenweiler, Scott Bushnell **o.**: U.S.A., 1977 — **di.**: 20th Century Fox — **dr.**: 130'.

Vieux pays où Rimbaud est mort, Le — **r.**: Jean-Pierre Lefebvre **s., sc., d.**: J. P. Lefebvre, Mireille Amiel — **f.** (Eastmancolor): Guy Dufaux — **scg., c.**: Nicolre Rachline **mo.**: Marguerite Duparc — **m.**: Claude Fonfède — **ca.**: M. Amiel, C. Fonfrède - **so.**: Jacques Blain **int.**: Marcel Sabourin (Abel), Anouk Ferjac (Anne), Myriam Boyer (Jeanne), Roger Blin (padre di Jeanne), Germaine Delbat (madre di Anne), François Perrot (marito di Anne), Marck Lesser (fratello di Jeanne), Michel Delahaye, Jean Douchet, Jacques Robert — **p.**: M. Duparc, Hubert Niogret per Cinak, Montréal/Filmoblic Institut National de l'Audiovisuel, Parigi — **pa.**: Pierre-Henri Delau — **o.**: Canada-Francia, 1977 **d.**: Filmoblic — **dr.**: 113'.

Le passé composé

All This and World War II — **r.**: Susan Winslow **mo.**: Colin Berwick **m.**: John Lennon, Paul McCartney **p.**: 20th Century Fox **o.**: U.S.A **dr.**: 88

Black Shadows on a Silver Screen – **r.**: Ray Hubbard – **sc.**: Thomas Cripps – **p.**: Post-Newsweek Prod. – **o.**: U.S.A. – **dr.**: 52'.

Bogart – **r.**, **p.**: Marshall Flaum – **o.**: U.S.A. – **dr.**: 45'.

Ciné Follies – **r.**: Philippe Collin – **mo.**: Jocelyne Triquet – **p.**: Filmologies – **o.**: Francia – **dr.** 84'.

Life Goes to the Movies – **r.**: Mel Stuart – **sc.**, **d.**: Richard Schicktel – **f.**: Jacques R. Marquette – **mo.**: R.K. Lambert, P. Johnson – **m.**: Fred corbin – **p.**: 20th Century Fox-Time Life Television – **o.**: U.S.A. – **dr.**: 147'

Meanwhile Back at the Ranch – **r.**, **sc.**, **d.**, **mo.**: Richard Patterson – **m.**: Leslie Bricusse – **p.**: Curtco Productions – **o.**: U.S.A. – **dr.**: 84'.

That's Action – **r.**: G. David Schine – **sc.**: G.D. Schine, J.R. Silke – **f.**: Richard S. Kline – **mo.**: Jack Holmes – **m.**: Nelson Riddle – **p.**: Schine Prod. - **o.**: U.S.A. – **dr.**: 148'.

The Pictures That Moved – The Passionate Industry – **r.**: Alan Anderson – **ricerche:** Joan Long – **mo.**: Pan Walker – **m.**: Al Francks – **p.**: Australian Commonwealth-Film Unit – **o.**: Australia – **dr.**: 46' e 60'.

Les yeux fertiles

Aïda – **r.**: Pierre Jourdan – **s.**: basato sull'omonima opera lirica – **f.**: J.P. Lazar – **m.**: Giuseppe Verdi – **int.**: Grace Bumbry, Gilda Cruz-Romo, Peter Gugalov **p.**: Sunchild-FR3-S.F.P. - Secr. d'Etat à la Culture – **o.**: Francia – **dr.**: 145'.

Auto-portrait mou de Salvador Dali – **r.**: Jean Christophe Averty – **s.**, **sc.**: Robert Descharmes, J.C. Averty – **f.** (Colore): Lucien Bilard – **m.**: Jean-Claude Pelletier – **p.**: R.M. Productions – **o.**: Repubblica Federale Tedesca – **dr.**: 74'.

Bethoven – Tage aus einen Leben – **r.**: Horst Seemann – **sc.**: Günter Kunert **f.**: Otto Hanisch **int.**: Donatas Banionis, Stefan Lisewski, Renate Richter,Hans Teuscher, Fred Delmar – **o.**: R.D.A. – **dr.**: 110'.

Catherine – **r.**: Paul Seban – **s.**: basato sul romanzo «Les Cloches de Bâle» di Louis Aragon – **f.** (Colore): Jacques Loiseleux – **int.**: Claude Aufaure, Jean-Pierre Colin, Lise Martel, Agnès Vanier, Françoise Bette, Jacques Giraud, Nada Strancar, Antoine Vitez **p.**: Théâtre des Quartiers d'Ivry-Centre Dramatique de Nanterre – **p.**: Francia – **dr.**: 115'.

The Children of Theatre Street – **r.**: Robert Dornhelm **comm.**: Beth Gutcheon – **f.**: Karl Kofler **int.**: allievi dell'Istituto coreografico Vaganova – **p.**: Mack-Vaganova Co **o.**: U.S.A – **dr.**: 90'.

Don Quixote – **r.**: Herbert von Karajan – **s.**: basato su un concerto **m.**: Richard Strauss, Mstislav Rostropovitch – **p.**: M. Nilson per Unitel - **o.**: Germania Occ. - **dr.**: 45'.

The Garden – **r.**: Victor Nord – **sc.**: Yosef Avissar - **f.**: Valerie Galperin **m.**:

Noham Sherif – **int.**: Shai K. Ophir, Melanie Griffith, Tuvia Tavi – **p.**: Berkey Pathé Humphries-Isaac Shani-Yosef Dimant – **o.**: Israele – **dr.**: 93'.

Heinrich von Kleist – **r.**: Helma Sanders – **s.**: basato su lettere e scritti di H. von Kleist – **sc.**: **H. Sanders** – **f.** (Colore): Thomas Mauch – **m.**: J S. Bach, W.A. Mozart, L. van Beethoven – **int.**: Heinrich Giskes, Grischa Huber, Lina Carstens, Siegfried Steiner, Hannelore Hoger – **p.**: Regina Ziegler Filmproduktion – **o.**: Germania Occ. – **dr.**: 127'.

Les lieux d'une fugue – **r., sc.**: Georges Perec – **f.**: B. Zitzerman – **m.**: R. Schumann, G. Fremy – **p.**: INA – **o.**: Francia – **dr.**: 40'.

El mon de Pau Casals – **r., s., sc.**: Jean-Baptiste Bellsolell – **p.**: Andorra Produccions S.A. – **o.**: Andorra – **dr.**: 90'.

Mozart-Aufzeichnungen einer Jugend – **r., s., sc.**: Klaus Kirschner – **d.**: basati su lettere della famiglia Mozart – **f.** (Bianco e Nero): Pitt Loch – **m.**: Wolfgang Amadeus Mozart – **int.**: Pavlos Bekiaris, Diego Crovetti, S. Ziesner, Karl-Maria Schley, Ingegorg Schroeder, Nina Palmers, Marianne Lowitz – **p.**: Bayerischer Rundfunk-Art Film Pitt Koch – **o.**: Germania Occ. – **dr.**: 224'.

Neokontchennaya piesa dlia mekhanitcheskogo pianino (**t.l.**: Incompiuta per pianoforte meccanico) – **r.**: Nikita Mikhalcov – **s.**: basato su «Platonov» di A. Cecov – **sc.**: N. Mikhalcov, A. Adabachian – **f.**: P. Lebechev – **m.**: E. Artemev – **int.**: A. Kaliaghin, E. Solovey, A. Curanova, O. Tabakov, N. Mikhalcov – **p.**: Mosfilm – **o.**: U R.S.S. – **dr.**: 102'.

Paradistorg – **r.**: Gunnel Lindblom – **sc.**: G. Lindblom, Ulla Isaksson – **f.**: Tony Forsberg – **m.**: George Riedel – **int.**: Brigitta Valberg, Sif Ruud, Maegaretha Buström, Agneta Ekmanner, Inga Langre, Solveig Tarstrom, Dagny Lind – **p.**: Cin. AB-Svenska Filminstitutet – **o.**: Svezia – **dr.**: 113'

Le portrait de Dorian Gray – **r.**: Pierre Boutron – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Oscar Wilde – **sc.**: P Boutron – **f.**: Gilbert Sandoz – **m.**: A. Marie Fijal – **int.**: Raymondo Gerome, Patrice Alexandre, Denis Manuel, Marie Hélène Breillat, Bernard Alldef, A.M. Fijal, Yves le Moigne – **p.**: Produc. du Daunou – **o.**: Francia – **dr.**: 100'.

Le ragioni del successo – **r., comm.**: Luca Verdone – **f.**: Clelio Civitelli, Franco Zambelli – **p.**: Corona Cinematografica – **o.**: Italia – **dr.**: 22'.

Rhinocéros – **r.**: Tom O'Horgan – **s., sc.**: Eugene Ionesco – **d.**: Julian Barry – **f.**: Jim Crabe – **m.**: Galt MacDermot – **int.**: Zero Mostel, Gene Wilder, Karen Black, Joe Silver – **p.**: American Film Theatre – **o.**: U.S A. – **dr.**: 101'.

Scott Joplin – **r.**: Jeremy Paul Kagan – **sc.**: Cristopher Knopf – **f.**: David M Walsh – **m.**: Scott Joplin – **int.**: Eubie Blake, B Dee Williams, Clifton Davis, Margaret Avery, Godfrey Cambridge, Seymour Cassel, Mabel King – **p.**: Motown productions – **o.**: U S.A. – **dr.**: 90'.

L'air du temps

A terra Torre Bela – **r., s.**: Thomas Harlan – **f.**: Russel Parker – **int.**: Felipe Wil-

son, M. Vittoria Morgado p.: Società cinematografica italiana, Torre Bela Grupo do prior, Lisbona – o.: Portogallo dr.: 139'.

Camelamos Naquerar – r.: Miguel Alcobendas **s.**: basato sull'opera di J. Herédiae Mano Maya - **sc.**: M. Alcobendas **f.**: Roberto Gomez – **int.**: cantanti, ballerini, chitarristi del gruppo «Camelamos Naquerar» – **p.**: Mino Films S.A. – **o.**: Spagna – **dr.**: 16'.

Carrara – r., sc.: Christian Paureilhe – **f.**: Serge Maison Marcheux **m.**: Philippe Warein – **int.**: Carrara e gli abitanti di Bethisy St. Pierre – **p.**: Institut National de l'Audio-Visuel – **o.**: Francia – **dr.**: 51'.

Des femmes et des nanas – r.: J. Pierre Marchand **sc.**: Colette Castagne – **p.**: S.F.P. – **o.**: Francia – **dr.**: 52'.

Harlan County USA – r.: Barbara Kopple – **f.**: Hart Perry – **m.**: Hazel Dickens – **p.**: Cabin Creek Films – **o.**: U.S.A. – **dr.**: 103'.

Mais qu'est ce qu'elles veulent? – r., sc.: Coline Serreau – **f.**: J. François Robin – **p.**: INA-Coprafilm – **o.**: Francia – **dr.**: 90.

One Man – r., sc.: Ben Low - **int.**: Len Cariou, Jayne Eastwood, Carol Lazare, Barry Morse – **p.**: Office National du Film – **o.**: Canada – **dr.**: 88'.

Moi Tintin – r., sc.: G. Valet, H. Roanne – **f.**: A. Goeffers, W. Van Den Ende – **m.**: Alain Pierre – **int.**: Herge e i suoi disegni – **p.**: Pierre Films-Rova, Belgio Belvision, Francia **o.**: Belgio-Francia – **dr.**: 88'.

The Naked Civil Servant – r.: Jack Gold – **sc.**: Philip Packie – **f.**: Mike Fash – **m.**: Carl Davis – **int.**: John Hurt **p.**: Thames television LTD – **o.**: Gran Bretagna – **dr.**: 76'.

News From Home – r., sc.: Chantal Ackerman – **f.**: Babette Mangolte – **voce di**: Ch. Ackerman – **p.**: Paradise/INA/Unité 3 – **o.**: Francia-Belgio – **dr.**: 90'.

Pumping Iron – r.: George Butler, Jérôme Gary - **sc.**: G. Butler – **f.**: Robert Fiore - **m.**: Michael Small **int.**: Arnold Schwartzenegger, LouisFerrigno, Mike Katz, Franco Colomba - **p.**: White Mountain Films **o.**: U.S.A. – **dr.**: 85'.

Queridísimos verdugos – r., sc.: Basilio M. Patino - **f.**: Acacio de Almeida **p.**: M. Arroyo Stephens - **o.**: Spagna **dr.**: 100'.

Raoni – r., sc.: J. Pierre Dutilleux **f.**: Carlos Saldanha – **m.**: Egberto Gismonti **int.**: Clive Kelly, Raoni – **p.**: S.N.D. Valisa Film – **o.**: Francia-Belgio – **dr.**: 83'.

S. Gottardo – r.: Villi Herman – **sc.**: V. Herman, Eva Martin - **d.**: Peter Zeindler, André Poeig, Giovanni Orelli - **f.**: Renato Berta (fiction), Hans Sturm (documentario) - **m.**: canti popolari - **int.**: H.D. Zeidler, Roger Jendly, Alex Freihart, M. Aufair, Compagnia del Collettivo di Parma - **p.**: V. Herman-Filmkollektiv, Zurigo – **o.**: Svizzera – **dr.**: 88'

La vie au ralenti – r., sc.: J. Cristophe Rosé – **f.**: Vincent Blanchet **p.**: Institut National Audiovisuel - **o.**: Francia - **dr.**: 35'.

NOTE

Ionesco e Il cinema dell'assurdo

Con La vase *(La melma) Eugène Ionesco ripropone l'assurdità del reale. Si tratta di un vecchio soggetto, scritto dal celebre commediografo nel 1956, e il film, diretto nel 1970 da un regista svizzero, Heinz von Cramer, è stato interpretato, oltre che scritto, dallo stesso Ionesco.*
«Un misto di bellezza e di orrore» lo ha definito l'autore, venuto personalmente a presentarlo, in maggio, a Roma, al Centre Culturel Français, nella conferenza stampa che ha preceduto la proiezione. In contrasto con la bellezza del paesaggio campestre in cui l'azione si svolge, assistiamo, infatti, nel film alla lenta degradazione di un uomo «che non riesce piú a sopportare la propria condizione esistenziale».
«E' la storia di una rinuncia – ha detto ancora l'autore – non in chiave realistica, ma fantastica, nella linea di Beckett e di Kafka».
«Si tratta – ha aggiunto – di un uomo che ha l'impressione che il mondo sia malato», non per precise circostanze storiche, ma «dall'inizio», perché «mal fatto». Quest'uomo non vuole, quindi, e non può piú vivere. Una negazione che, nell'ambiguità del finale, con le parole piú volte ripetute dal protagonista «Ricomincerò, ricomincerò...», piú che attenuata con prospettive di apertura, viene accentuata, quasi una reiterata condanna. Ionesco non è molto convinto, in effetti, della possibilità di «ricominciare». «Come vorrei poter rispondere di sí...» ha detto a chi lo interrogava in proposito.

Piú vicino, senza dubbio, per disintegrazione di azione personaggi e dialogo, a Beckett che non ai giochi verbali e alla piú scoperta ironia dello stesso Ionesco, il film trasferisce, comunque, sullo schermo i modi e i temi del "teatro dell'assurdo" col vuoto e con l'immobilismo piú assoluti. Vecchi problemi e vecchie posizioni, irrimediabilmente legati agli anni cinquanta, anche se Ionesco afferma che vero padre del "teatro dell'assurdo" può considerarsi Shakespeare per la celebre definizione della vita nel «Macbeth» Atto V, Scena 5: «It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing» (È una storia raccontata da un idiota, piena di chiasso e di furore, che non significa nulla).
Ed è inutile aggiungere quanto questi problemi e queste posizioni appaiono lontani agli uomini di oggi, che in un modo o nell'altro, nel nome di Cristo o di Marx, per la maggior parte sono in lotta proprio per «cambiare il mondo».
Prospettive diverse della vita e dell'arte ci dividono. A distanza di soli vent'anni, Ionesco sarebbe, dunque, già entrato nella storia? In questo senso, questo film appare una riesumazione e una verifica.
Compito essenziale dello scrittore è scrivere – ha premesso nella conferenza stampa l'interprete-autore del "cinema dell'assurdo", puntualizzando, quindi, che se il "messaggio" è a volte inevitabile, come l'antitotalitarismo ne «Il rinoceronte», esso non è però la cosa piú importante, poiché quello che conta è l'esercitazione stilistica. «Io spero che ci saranno epoche in cui questo "messaggio" non verrà piú captato e "I rinoceronti" saranno visti solo come una storia fantastica». «I templi sono stati costruiti nell'antichità per pregare gli dei – ha detto infine – e resistono ancora oggi che gli dei sono morti».
Ed è proprio questo che circoscrive Ionesco nel suo momento particolare. Forse oggi è "assurdo" pensare a templi senza dei.

Maria Fotia

I FILM

BANG THE DRUM SLOWLY (Batte il tamburo lentamente)
r.: John Hancock - o.: U.S.A., 1973
V. altri dati in questo fascicolo a p. 166

Puntualmente, quando un attore raggiunge il vertice della popolarità, i distributori provvedono a "ripescare" film anteriori a quello che ne determinò l'affermazione: per lo più opere di relativo interesse, dove la carta vincente è rappresentata dalla presenza di un Robert Redford o di un Jack Nicholson (anche in ruoli secondari), per citare due casi recenti e clamorosi.
Cosí nella scorsa stagione, grazie all'Oscar ottenuto da Robert De Niro con *Il padrino Parte seconda*, arrivò sui nostri schermi l'ottimo *Mean Streets*; quest'anno, sulla scia di *Novecento* e soprattutto di *Taxi Driver*, viene proposto *Batte il tamburo lentamente*, film non recentissimo dove il personaggio interpretato dall'attore americano ha molti punti in comune con gli antieroi di Scorsese. Tratta da un romanzo di Mark Harris, l'opera narra la vicenda di un giocatore di baseball (Bruce) destinato a morire per un morbo incurabile, che continua a far parte della squadra grazie all'intervento disinteressato di un amico (Henry); il titolo è il verso di una canzone. in cui si narra di un cow boy che morendo chiede per il suo funerale una tromba, un tamburo e tanti fiori per coprire la bara.
Ancora una volta il cinema americano si mostra attento a quel mondo dello sport che nei casi migliori ha permesso di mettere a fuoco la mentalità, i conflitti e gli squallidi retroscena di una società neocapistalistica caratterizzata da una spietata concorrenzialità: basti pensare allo splendido *Fat City* di John Huston, dove tutto l'interesse dell'autore è rivolto ai "vinti", al fitto sottobosco degli esclusi.
Nell'opera di Bancock ritroviamo i campi da gioco, gli spogliatoi, gli alberghi che ospitano gli atleti; ambienti che fanno da sfondo alla storia di un'amicizia e di un'emarginazione senza offrire però spunti di particolare interesse sull'America d'oggi. Henry è biondo, bello, ha una moglie carina e simpatica: sul piano professionale è ricercato come uno dei più validi battitori; Bruce invece è piuttosto sgra-

devole, ha i capelli ispidi e unti, mastica in continuazione tabacco puzzolente, non ha gusto nel vestire, raccoglie insuccessi con le donne e ha il "vizietto" di fare la pipí nei lavandini: perfettamente cosciente di non essere un "furbo" fino a diventare cinico con se stesso, sa di non avere le doti per poter vincere nel gioco della vita. Si appoggia all'amico perché vede in lui quello che vorrebbe essere o diventare: esattamente l'opposto di sé.
I rapporti con gli altri membri della squadra e con l'allenatore sono difficili: l'emarginazione crudele cesserà quando la notizia della malattia farà scattare un meccanismo di accettazione nei confronti del giocatore malato e di coesione all'interno del gruppo, già diviso da antipatie reciproche e rivalità.
Nel film gli spunti interessanti non mancano, ma riescono appena abbozzati, privi di un adeguato quanto necessario sviluppo: il delicato rapporto fra i due amici, l'ascesa della squadra nuovamente unita intorno a Bruce, l'angoscia del giovane di fronte alla morte che incombe, la disperazione del padre che si rassegna a veder morire sotto i propri occhi un figlio apparentemente sano e robusto... tutto viene accennato senza troppa creatività, mostrando con evidenza i forti limiti della sceneggiatura (curata dall'autore del romanzo) e della regia. In particolare si avverte l'incapacità di approfondimento nonché la tendenza di fermarsi alla *meccanica esterna* degli avvenimenti, insistendo ad esempio sul groviglio di quivoci nato fra Henry che vuole Bruce nella squadra e l'allenatore: le grottesche indagini di quest'ultimo, la diffusa convinzione di un rapporto omosessuale tra i due amici, il diffondersi della notizia della grave malattia, ecc., sono elementi che acquistano un peso eccessivo nell'economia del racconto cinematografico e mettono in seconda linea quanto meritava un'analisi più dettagliata Pregevole appare invece la discrezione con cui vengono affrontate le scene potenzialmente "lacrimogene", evitando di cadere nel sentimentalismo facile e suggerendo con pochi cenni i momenti più commoventi; si lascia solo intuire la morte del giocatore, grazie ad una coraggiosa ellissi narrativa: «Da questo momento non dovrà più discutere e litigare con nessuno», dice Henry visitando il cimitero dove è stato sepolto il "difficile amico".
Troppo spesso però lo stile da secco e stringato diventa piatto, privo di invenzioni, con montaggio e tagli d'inquadratura quasi televisivi che rivelano la dimestichezza del regista col piccolo schermo; i rari preziosismi, come l'uso del rallentatore, sono inutili e scontati, privi di una adeguata motivazione sul piano espressivo.
Il personaggio di Bruce, pur essendo la sua "presenza fisica" di gran lunga inferiore a quella dello scialbo e pulitino Henry, vede ruotare intorno a sé l'interesse dell'intera vicenda trovando in Robert De Niro un interprete attento, che bene esprime le molte sfumature di angoscia, di nervosismo, di apparente noncuranza e di profonda sofferenza che caratterizzano l'atleta sconfitto nella vita e tormentato dalla malattia.

Piero Sola

CRÍA CUERVOS (Cria Cuervos)
r.: Carlos Saura - **o.**: Spagna, 1975
V altri dati in «Bianco e Nero», 1976, nn 7/8, p. 16.

Nascerà anche in Italia un "caso Saura"? Il successo, non solo di critica, conseguito da *Cría cuervos* può indurre a pensarlo; e a ipotizzare una tardiva scoperta di questo regista finora familiare solo ai più puntuali frequentatori di rassegne internazionali.
Cesserebbe, se ciò avvenisse, uno dei più tenaci ostracismi imposti finora dalla censura del mercato: che ha escluso dalla conoscenza del nostro pubblico un autore quanto altri mai stimolante, che da oltre tre lustri esprime il meglio della cinematografia spagnola, la sua voce più inquieta e problematica, più aperta alla cultura

europea e, al tempo stesso, piú profondamente radicata nella realtà del proprio paese.
Uomo chiave, Carlos Saura Atarés, del cinema iberico del dopoguerra: cerniera tra la generazione degli anziani Bardem e Berlanga, che gli furono maestri ma che finirono troppo presto invischiati nelle ristrettezze di una cultura provinciale, e la generazione piú giovane, quella dei Summers dei Fons dei Patino dei Picazo, che negli ultimi, stracchi quanto sanguinosi sussulti del regime franchista, cercarono con varia fortuna e talento, di cui si attende oggi una verifica, di rompere il cerchio di un conformismo e di una pochezza d'idee che per decenni avevano tenuto il cinema iberico ai margini di ogni possibilità di considerazione.
Cerniera altresí, e in qualche modo mediatore, tra il gruppo madrileno, costituitosi nell'ambito della Escuela Oficial de Cine della quale lo stesso Saura fu allievo negli anni cinquanta e poi per qualche tempo insegnante, e quella "escuela de Barcelona" che nella scorsa decade rappresentò un momento effimero e presto disperso, ma non irrilevante, di cultura alternativa e separatista. Al primo gruppo Saura apparteneva di diritto per formazione e ascendenze: il discorso onestamente riformista di Bardem e di Berlanga, il cordone ombelicale con la tragedia nazionale degli anni '36-'39 e l'ansia di molti giovani di superare in qualche modo il lacerante contrasto fra «las dos Españas», l'influsso culturale tuttora esercitato da una solida tradizione letteraria risalente a Unamuno, a Inclán, a Baroja e in genere alla "generazione del '98", il richiamo al modello di Luis Buñuel, maestro lontano e mito perenne. Al secondo gruppo lo apparentava — a parte la sodalità con un Pedro Portabella, suo primo produttore e poi esponente della "escuela" catalana — una palese insofferenza per le strettoie di una cultura cristallizzata, una tensione verso esperienze europee, un certo aristocratico disprezzo per i topici di una "hispanidad" deteriore, il penchant un po' snobistico per la cultura francese, il "nouveau roman", Godard, Resnais.
Delle due componenti la prima, "mesetaria" e scopertamente impegnata a confrontarsi con la realtà del paese, fu piú evidente nelle prime opere del regista, dai documentari a *Los golfos* fino all'esito eccezionale di *La caza* (1965), esemplare allegoria di una società votata all'*auto-da-fé*. In seguito andò palesandosi un progressivo distacco dalle radici realistiche, una ricerca sempre piú elucubrata di simbolismi pregnanti, di visualità decantate e di freddi stilemi, nei quali però Saura andò inscrivendo i capitoli di un discorso a volte oscuro, ma sempre coerente e assai personale, su un mondo a lui congeniale, assunto a ipostasi dell'intera società spagnola: quello di un "establishment" altoborghese dilaniato dalla propria impotenza e oppresso dalle proprie colpe storiche. In Saura diventa ripetitivo fino all'ossessione il tema del distacco dalla realtà e dell'autodistruzione, non piú raffigurato con la stravolta virulenza di *La caza* ma impaginato in traslucide geometrie figurative di gelida eleganza stilistica.
Da *Peppermint frappé* (1967) a *Stress es tres, tres* (1968) a *La madriguera* (1969) Saura va acquistando le connotazioni di un "autore" consapevole del proprio mondo e della propria autosufficienza; a cui non contraddice la sodalità con una ristretta "équipe" di collaboratori immutabili, dal produttore Querejeta al direttore di fotografia Cuadrado, dallo sceneggiatore Azcona a Geraldine Chaplin: quest'ultima molto piú che un'interprete, ma sorta di musa ispiratrice e al tempo stesso veicolo e guida verso miti eponimi.
La progressiva decantazione della personalità di Saura produce un suo sostanziale isolamento nel cinema e nella società del suo paese: le sue impietose crittografie non suscitano risonanze adeguate in un pubblico intorpidito, la stessa censura franchista appare inerme di fronte a un apparente caso di estraniazione culturale. I temi affrontati con costanza — la crisi

dell'individuo, della coppia, del clan, della società — sono ancora tabú in quel paese, ma la parabola socio-politica è svolta troppo sottilmente per apparire realmente pericolosa.
All'inizio degli anni settanta Saura appare alle soglie di una pericolosa involuzione: cane che si morde la coda, rischia l'inaridimento delle tematiche e il manierismo dei moduli stilistici. Non conosciamo le opere immediatamente precedenti *Cría cuervos* e ci sfugge perciò quali tappe esse rappresentino nel processo involutivo del regista. Ma questo *Cría cuervos* sembra restituirci un Saura in qualche modo rinnovato, e pur sostanzialmente coerente con se stesso, come uscito da una penosa *impasse* e aperto ad una piú libera capacità di espressione del proprio mondo.
La cornice scenica è immutata: la borghesia spagnola altolocata, luogo deputato delle cifrate affabulazioni del regista aragonese. Ancora una volta una classe, una società votate alla distruzione. E mai come stavolta il sentimento della morte è presente e domina l'intera opera; e non soltanto per i decessi mostrati o evocati — il padre stroncato durante un incontro d'amore, la madre illanguiditasi e scomparsa per consunzione — ma per quelli tentati, o immaginati, dalla piccola protagonista, che con la sua polverina bianca crede di poter eliminare chi le è antipatico — la zia invadente e maldestra nell'appropriarsi il ruolo di madre — o di liberare chi, come la nonna, non è piú che un'immota concrezione di un mondo scomparso.
Ma questo sentimento della morte appare depurato delle acredini a volte fastidiose o bizzarramente surrealistiche di opere precedenti: decantato ed iscritto in quiete cadenze elegiache, accolto come elemento naturale e indiscutibile, logico coronamento del suo doppio, la vita. E se questa è racchiusa nel nocciolo soffocante di un ambiente — una società — ormai priva di ossigeno, la morte risulta sentita come una possibilità di liberazione, di palingenesi e in definitiva di autentico rinnovo di vita.
Questo sentimento è filtrato, nel film, attraverso il duplice diaframma costituito dalla fanciullezza e dalla memoria. Se è la piccola Ana a baloccarsi compuntamente con i suoi giochi proibiti, a noi pare però che sia Ana adulta a evocare, della propria fanciullezza, questa nota costante e insistente. I molteplici piani temporali della narrazione si succedono e s'intersecano assiduamente seguendo le articolazioni di una sceneggiatura molto elaborata — come spesso già in Saura — ma, questa volta, estremamente lucida e conseguente. Val la pena di rilevare in proposito come per l'occasione Saura abbia interrotto l'antico sodalizio con Rafael Azcona, sceneggiatore di marcata personalità ma inevitabilmente portato a condizionare i suoi registi, e abbia provveduto da solo — o con l'anonimo contributo della sua interprete consueta — all'articolazione della storia. Felice risoluzione, diremmo, poiché stavolta ogni diaframma fra testo ed espressione visiva — antico handicap del cinema di Saura — appare superato in una fluidità di scansione che non ha precedenti riscontri.
Ana, dunque, ricorda: e il riflesso della sua perenne memoria ci è reso da uno sguardo intenso, severo, estremamente adulto, che nulla concede alla retorica consueta al cinema della fanciullezza. Ma è una memoria volta in duplice direzione: verso il suo recente passato di bambina non ancora decenne e verso un avvenire piú dilatato nel tempo, quello della propria maturità di donna. Poiché l'Ana adulta che vediamo agire, e che ha lo stesso volto della madre evocata, non è tanto colei che ricorda quanto la proiezione nel probabile futuro dell'immaginazione di Ana bambina. La doppia anamnesi è testimoniata da ingegnose soluzioni visive, ed ha un punto fermo nel tempo della narrazione, che colloca al giorno d'oggi, nella realtà, il personaggio di Ana bambina, e sospinge in un futuribile tutto da verificare l'evocazione ch'ella fa di se stessa adulta.
Film, dunque, su una fanciullezza che

si volge a considerare se stessa ed il proprio futuro destino? Senza dubbio, a un primo livello d'interpretazione, e già in tale direzione molto avanzato sulla via del rifiuto di quel patetismo pressoché inevitabile ogni volta che al cinema sono in gioco i drammi e le angosce di personaggi bambini. Ma certamente qualcosa di più: anche se Saura nella raggiunta decantazione della propria tematica evita d'insistere nelle forzature allegoriche, noi siamo inevitabilmente portati ad iscrivere quel personaggio in un contesto al quale troppe cose lo legano. Ana è, anche, la Spagna del '75, degli ultimi soprassalti di un franchismo morente; che ha invano tentato il parricidio – il militarismo pomposo e fatuo, stroncato in una prova di virilità –; che ha in uggia la tutela insidiosa di chi tenta d'imporle un nuovo regime ad un tempo matriarcale e paternalistico; che medita non senza tenerezza di affetti e di rimpianti di recidere anche i legami con un più lontano passato, ormai cristallizzato nell'impotenza; e che intravede infine una speranza di riscatto nella serena visione di una se stessa adulta, ormai consapevole del proprio destino e svincolata dalle tristizie del tempo presente.
In questo secondo piano di lettura l'opera svela il suo significato più autentico. L'allegorismo caro a Saura si compone in una meditazione storica sorretta da una grande lucidità intellettuale e trova la via ad esiti poetici di struggente tenerezza. Lo spirito di morte che pervade l'opera si diluisce in una consolante apertura alla speranza: se nell'inquadratura finale Ana e le sorelle, schiacciate dall'alto come formichine, escono di casa per avviarsi alla scuola, escono da una gabbia per entrare in un'altra, questo desolato finale è solo uno schermo. L'avvenire è in Ana adulta, che abbiamo vista - e quindi sarà – libera. Per la prima volta in Saura al pessimismo sul presente si sostituisce la memoria di un futuro diverso. Realizzato nel '75, *Cría cuervos* appartiene ancora, cronologicamente, all'era franchista: e ad essa sembra porre il suggello di un epitaffio svolto con perentoria forza ideale ed insinuante suggestione poetica.

Guido Cincotti

THE KING OF MARVIN GARDENS (Il re dei giardini di Marvin)
r.:Bob Rafelson - **o.**:U.S A., 1972
V altri dati in questo fascicolo a p 173

Il cinema americano di oggi scuote lo spettatore, la letteratura contemporanea d'oltre Oceano non possiede quella forza prorompente, il suo impatto con il lettore è assai più mediato e sfuocato. Questa constatazione mi veniva comunicata qualche giorno fa da uno specialista della letteratura statunitense. E anche di recente, Oliviero Spinelli, sulle pagine de «La Repubblica», riferendo di due nuovi recenti romanzi americani, «Falconer» di John Cheever e «Lancelot» di Walker Perry, classificava i due autori come i nuovi indifferenti che rifiutano la libertà USA e collocava le loro ultime opere nel filone di quel pessimismo disarmante che prevale in questo momento in America. Quel pessimismo che è anche la base su cui poggia il cinema americano culturale e di ricerca. «Molti dei temi ricorrenti nella letteratura americana – scriveva Spinelli –, la tensione fra la continua ricerca di nuove libertà, la nostalgia per qualcosa di indefinibile, il senso di sradicamento, la violenza dei rapporti, la solitudine, sono presenti in "Falconer" e "Lancelot", portati al limite dell'esasperazione. E così pure il senso d'imprigionamento, il soffocamento. L'unico movimento è verso se stessi, un viaggio interiore verso il proprio passato di carriere fallite, famiglie distrutte e figli sbagliati. Manca l'ottimismo implicito in tutti quei "viaggi verso l'America" dei Bellow, dei Mailer, il divertimento (sia pure amaro) dei Gore Vidal e dei Kurt Vonnegut».
Dunque la letteratura americana approda a quella tematica che il cinema,

impostosi in campo internazionale dopo la crisi e i moti contestatori del '68, aveva espresso già lucidamente a cominciare da Robert Altman (*Images* è del 1972, ma nella sua filmografia ci sono altri film da inserire, e, per ultimo, il recente *3 Women*), Pollack, Scorsese, e ancora altri, e certo in primo piano è da porre Bob Rafelson con *Five Easy Pieces*, che è del 1970, e *The King of Marvin Gardens* realizzato tre anni dopo, nel 1973, ma soltanto ora giunto sugli schermi del nostro paese. D'altra parte, soltanto a limitare il nostro esame alle due opere di Bob Rafelson, appare sintomatico che, dopo le vicende del Viet-Nam, Nixon e il Watergate, nessun'opera letteraria o romanzo mi pare sia stata cosí esplicita, come un certo numero di film, nel dare conto del crollo nelle coscienze del mito americano. Ovvero come ormai sia impossibile il rifugio nel sogno, come ha sempre indicato il cinema americano quando Hollywood era nel suo fulgore. Ora vige la rappresentazione del ripiegare la propria identità in una solitudine amara e senza via d'uscita.
Si può dedurre da questo che l'immagine filmica ha sopravanzato il romanzo, e che la sua implicita capacità narrativa ha inferto un colpo decisivo alla letteratura, e agli scrittori che piú degnamente la rappresentano? Sarebbe azzardato affermarlo; quel che è certo è che la letteratura americana, dopo la frammentazione della tecnica tradizionale operata fin dagli anni sessanta, s'è trovata piú impacciata, con le sue elucubrazioni, le sue mediazioni, le sue pagine riflesse, nel restituire una visione della realtà attuale della vita americana. I suoi contorcimenti linguistici, le sue tecniche sperimentali l'hanno posta a imorchio del cinema. Quasi che il cinema, in un certo senso, grazie ai suoi mezzi narrativi piú diretti, attraverso l'obiettivo della camera e con il linguaggio sia pure metaforico delle immagini, riuscisse meglio, almeno in questo momento, a fare narrazione e romanzo, cosí che in definitiva il cinema è divenuto il mezzo espressivo piú consono e piú capace a captare quegli stati d'animo, a restituire la realtà attuale di tanti personaggi e situazioni d'oltre Oceano.
Jack Nicholson, in *Five Easy Pieces* e in *The King of Marvin Gardens* ci ha offerto, con due memorabili interpretazioni (che hanno permesso il recente "repêchage" dei due film in virtú del suo successo posteriore, soprattutto nel *Cuculo* e in *Professione: reporter*) il piú acuto e penetrante ritratto di uomo (e di intellettuale ormai in disarmo e senza ruolo), appunto, sradicato dalla vita, solitario, ripiegato su se stesso e vagante nel proprio fallimento. L'intellettuale incapace ormai di trovare uno scopo nella vita, se non nella rinuncia e in una sorta di tragico estraniamento dalla vita. Cosí il protagonista di *Five Easy Pieces* che ha abbandonato da tempo i suoi studi musicali, e invano ricerca, nel suo drammatico peregrinare, qualcosa a cui legarsi, una qualsiasi realtà nella quale riconoscersi. Ancora piú esplicito il David, intrattenitore radiofonico, del *King*: nel suo monologo-confessione, accorato ed esistenziale, con gli ascoltatori, non esprime altro che il suo deciso fallimento, scoprendo nel medesimo tempo il suo dramma di uomo deluso, senza piú niente in cui credere e in cui sperare. *The King* è condotto da Rafelson ancora piú a fondo del film precedente. Il regista mette a confronto David con suo fratello, Jason. I due sono legati da un antico affetto che risale a corroboranti ricordi d'infanzia. Fatto importante, non è a caso che, tornato a casa, dopo la morte del fratello, David trovi suo padre che visiona per l'ennesima volta il filmetto a passo ridotto nel quale si vedono i due ragazzi giocare sulla spiaggia. Jason è profondamente diverso da David. È un incallito sognatore, un procacciatore d'affari senza alcuna possibilità pratica di riuscita, un inguaribile ottimista di cause perdute in partenza. I giardini di Marvin sono i premi piú ricchi e ambiti di quel gioco chiamato monòpoli che il consumismo ha inventato per il trastullo dei ragazzi che si trasformano

in possibili imprenditori di quella società capitalistica idealizzata come la piú perfetta e insostituibile. Il messaggio che Rafelson ci consegna nel suo film è agghiacciante: Jason chiama David in una Atlantic City invernale, grigia e deserta, lo specchio che denuncia il vuoto che accomuna in modo diverso i due fratelli. Una città invernale ridotta a scheletro, che nel pieno della stagione estiva è brulicante di bagnanti, fatta di alberghi grandi e piccoli. Jason ha chiamato David perché lo aiuti a portare a termine il suo impossibile affare: creare in un'isola delle Hawai un centro turistico e di divertimenti. Se la cosa riuscisse ci sarebbero da incassare un mucchio di dollari, come nell'aver vinto i giardini di Marvin. Un sogno utopistico (Jason è rimasto bambino, gioca ancora da grande) e David, pur rendendosene conto, finge di assecondare il fratello. Già, lui introverso e impacciato, che pure vuol bene a quel Jason tanto diverso da lui, estroverso ed entusiasta. Come si fa a distruggere la speranza che sola tiene in vita un uomo? Cosí David subisce passivamente un gioco che non potrà che finire tragicamente.

E' a questo punto, nella scena cardine del film, che il linguaggio cinematografico, metaforico, ma trasparente nel suo significato, rivela la sua capacità diretta di rappresentazione, rispetto ai mezzi piú contorti della letteratura. Jason e David si trovano in un grande locale da ballo deserto e danno inizio, insieme a Sally, la seconda moglie di Jason e a Jessica, la giovane figlia di primo letto, a quella rappresentazione che dovrà costituire la maggiore attrazione di quel locale da impiantare nelle Hawai. Con Jessica che balla e viene eletta pomposamente miss, con David che fa da radiocronista, Sally che li accompagna al pianoforte e Jason che fa la regia, come un impresario esperto, di questa illusione al momento materializzata. La sequenza è trascinante, il sogno ha per un momento la sua rivincita sulla realtà. Ma a trarre il quartetto dalla loro illusione, c'è il guardiano del locale che li caccia. C'è di piú: è proprio in questa sequenza che la tragedia è maturata. Sally è una donna non piú giovane, la sua bellezza è sul punto di sfiorire; Jessica, al contrario, è giovane e il suo legame con il patrigno è qualcosa di piú che una semplice simpatia. Chiuse le luci, cacciati dal locale, perso ormai ogni contatto con i possibili finanziatori dell'impresa, raffigurati in modo caricaturale e grottesco, tornati nel grande albergo che li ospita, i quattro sono ormai giunti alla resa dei conti. E Sally, internamente rosa di gelosia per Jessica, con la paura di essere abbandonata da Jason, viene colta da un inaspettato quanto ormai maturo raptus omicida: afferra la pistola e uccide il marito. David tornerà, piú svuotato e rassegnato che mai, alle sue amare confessioni radiofoniche.

Curioso è il destino del cinema americano nell'attuale crisi di tutti gli schermi del mondo. Ritrova, proprio nei film antihollywoodiani, e *The King of Marvin Gardens* ne è esempio indicativo, la sua forza di mezzo espressivo piú vitale e consono ai tempi. L'operazione è, a dire la verità, molto piú articolata e complessa di quello che può apparire a prima vista. Ma certo è che, accanto a *King Kong* e a *Jaws* e a *The Exorcist*, tanto per fare dei titoli, il capitale finanziario copre la sua anima dando spazio agli autori che meglio rappresentano un'epoca cosí avara di sbocchi e di speranze. Bob Rafelson è, di questo cinema, uno dei rappresentanti piú interessanti, forse il piú intenso fra i narratori per immagini, accanto a quel Robert Altman che non finisce mai di stupire. E Jack Nicholson uno degli interpreti (e lui stesso regista) piú qualificati nell'offrire ritratti a tutto tondo di questa ondata pessimista che sembra ancora lontana da una qualsivoglia via d'uscita. Bruce Dern è Jason, Ellen Burstyn una perfetta Sally, Julia Annie Robinson sta a suo agio nel ruolo di Jessica.

Massimo Mida

PROVIDENCE (Providence)
r.: Alain Resnais - **o.**: Gran Bretagna-Francia-Svizzera, 1977

V altri dati in questo fascicolo a p 176

L'inizio del film è un concentrato di luoghi comuni dell' "horror film": una carrellata sinuosa in soggettiva fra le piante di un bosco le cui ombre notturne sono rischiarate dalla luna; una villa (o un castello?) solitaria, dall'architettura antiquata; il suono d'un respiro affannoso che poi si scopre essere quello di un licantropo in fuga, braccato da militari che gli dànno la caccia. Ma non sta cominciando un "horror film", è soltanto una delle false piste narrative su cui ci instrada il regista, componendo e scomponendo i pezzi d'un immaginario racconto che in realtà non c'è. La vera materia del film verrà, come è proprio del cinema resnaisiano, a scoprirsi a poco a poco, a partire da schegge, frammenti, per giungere ad un'unità sempre piú logica e coerente. Sicché anche le false piste d'avvio servono a destare l'attenzione dello spettatore, a renderlo "complice" di un procedimento cinematografico per antitesi e paradossi che non si può contemplare inerti dall'esterno. Proseguendo, assistiamo al processo di un giovane militare accusato di aver sparato al vecchio uomo-lupo: Kevin, cosí si chiama il soldato, viene assolto malgrado la appassionata perorazione dell'avvocato di parte avversa, l'elegante, aristocratico Charles che non può perdonare in alcun modo la trasgressione della legge. Ma una voce fuori campo, e qualche rapida inquadratura di dettaglio di persona anziana a letto, cominciano a mettere a fuoco la prospettiva. Tutto ciò che abbiamo veduto fino allora è fantasia d'un vecchio scrittore che nella notte di vigilia del suo settantanovesimo compleanno, angosciato dai dolori della vecchiaia non meno che dai ricordi, cerca di vincere l'insonnia dando la briglia sciolta ai fantasmi dell'immaginazione e muovendo cosí i fili dei ricordi per farne tessere di quel mosaico letterario che sarà il suo nuovo romanzo. Charles, la moglie, Kevin appartengono alla realtà della sua memoria ma da essa sono deformati secondo l'affetto o l'avversione, la speranza o il timore che presiedono ai suoi rapporti con loro; e in parte sono poi deformati dall'essere inseriti in un romanzo da scrivere, e quindi dall'avere una loro autonomia, determinata dai caratteri che l'autore propone e che ne condiziona i comportamenti successivi.

L'eco dei «Sei personaggi» pirandelliani è certo presente in questo film anche nel relativismo della realtà e della verità che ne forma uno dei temi e ne è una delle chiavi di lettura. Kevin e Charles, i due antagonisti, rappresentano il primo la gioventú spontanea, istintiva, il secondo il conformismo borghese, la "buona educazione" del perbenismo; ma risulta poi che sono fratelli, il primo, il prediletto, figlio illegittimo dello scrittore, il secondo, il temuto (o detestato?) figlio legittimo, quello che ha fatto carriera, è ricco, ha una bella moglie. Quest'ultima è la donna bella, libera, spregiudicata, che tradisce Charles con Kevin sotto gli occhi del marito e se ne vanta, lasciando Kevin sconcertato e provocando in Charles una critica ironica, da uomo di mondo superiore, che anzi porta l'amante della moglie in un'agenzia di viaggi per studiargli una vacanza romantica intorno al globo insieme all'amata. Anche Charles ha un'amante, una donna matura, una giornalista, che nella realtà dei ricordi dello scrittore è la propria moglie morta suicida quando apprese di essere condannata da un tumore.

Nel cangiante evolversi dei rapporti interpersonali, il "work in progress" costituito dal romanzo diventa per il vecchio malato di trombosi una rivisitazione dei propri luoghi interiori, un appuntamento teso ed intenso con i suoi dubbi, i suoi dolori, e tramite questi con il senso ultimo dell'esistenza. Ma l'aver affidato tale esplorazione autobiografica ad un letterato non è un artificio di comodo per avere il pretesto d'un romanzo per immagini da costruire: accanto infatti alla problematica esistenziale convive con egua-

le evidenza la problematica creativa, il tema della funzione e del linguaggio dello scrittore. E' da notare che il francese Resnais, coadiuvato per la prima volta da uno sceneggiatore (ottimo) inglese che sostituisce lo spagnolo Jorge Semprun delle prove precedenti, ambienta il suo film in Inghilterra ed utilizza attori anglosassoni per situazioni ed ambienti tipicamente britannici. Cosí, anche il tema sulla letteratura e il rapporto letteratura-civiltà è angolato da un punto di vista o meglio da una sensibilità inglese. («Perché Graham Greene non ha ancora avuto il Nobel?»). Il vecchio potrebbe essere un George Bernard Shaw dei nostri giorni, in gioventú rivoluzionario («Un tempo credevo di essere un bolscevico», dice; e il figlio Charles gli risponde: «Tu non ami piú la rivoluzione perché in realtà non ti piacciono i rivoluzionari». E di lui dice la fedele segretaria ed ex amante: «Fu sempre criticato, ma non fu un immorale»). Il tema della vecchiaia e della morte come coronamento del tema della vita è dunque al centro dell'opera, ma non generalizzando mai per astrazioni: Resnais giunge all'universalità di un racconto cinematografico assai elevato e nitidamente poetico tramite un concreto calarsi in un mondo preciso, la borghesia britannica, probabilmente assunta come modello di una piú ampia borghesia europea. Di questa classe lo scrittore è parte, ma non partecipe fino in fondo; e il suo rapporto dialettico col figlio beneducato, Charles, è anche l'oggettivazione simbolica del suo rapporto con il proprio ceto sociale. Charles insiste sulla necessità di cercare e di darsi un "codice morale" e vede la borghesia come classe depositaria di alcuni valori che si stanno perdendo: il vecchio piuttosto è incline a cercare i valori in avanti, ma senza saperli vedere, anzi in dubbio sulla loro effettiva consistenza, e quindi preda di un definitivo scetticismo.
La vecchiaia è nel film una stagione d'angoscia, di vigilia del buio («E' difficile», dice lo scrittore alla nuora, «pensare alla morte senza la compagnia di Dio»). L'immaginazione inserisce nel romanzo il ricordo ossessivo del suicidio della moglie amata (l'uomo, presentatosi all'inizio come un libertino, risulta invece interamente condizionato dalla memoria del suo grande amore per la moglie) nonché la caccia e l'uccisione del licantropo, emblema del vecchio considerato "ripugnante" e "diverso" dai giovani. E il contrasto con i giovani sofferto come timore di emarginazione si risolve figurativamente nella sequenza del campo di concentramento dove, nel romanzo da fare, i giovani al potere rinchiuderebbero i vecchi. Vi è poi la "sgradevole" descrizione realistica dell'autopsia di un vecchio, immagine eloquente della morte come disgregazione fisica della persona umana.
Come si diceva all'inizio, Alain Resnais sviluppa i suoi temi in una parabola narrativa perfettamente e logicamente concatenata, dove l'apparente vaghezza dell'inizio si riassorbe e ricompone. Si sa quanto Resnais sia buon lettore di "gialli". Del romanzo poliziesco ha qui recuperato la disseminazione apparentemente casuale degli indizi che in una Christie o in un Queen portano al finale con spiegazione razionale, dove ogni virgola delle pagine precedenti trova esatta, calibratissima collocazione. Di tale tecnica egli si avvale da virtuoso, ma mai da virtuoso gratuito, cioè mai da formalista: rivisto il film una seconda volta lo si comprende e lo si "gusta" molto piú della prima proprio per la chiarezza geometrica della sua razionale impalcatura linguistica.
Cosí ad una seconda lettura si apprezza quell'intuizione frequente e grottesca d'un giocatore di calcio nei luoghi e nelle situazioni più impensati. Esso è la scheggia di banalità quotidiana (cose viste, lette, ascoltate, subite in una società dominata dai "mass media") da cui non si libera nemmeno l'uomo colto e da cui finisce per essere disturbato e condizionato. Qui come altrove il regista si serve dello "humour" come alleggerimento dal tragico, in un sapiente dosaggio di toni.

Il colore, da poco entrato nel cinema resnaisiano, ha una funzione notevole, pur se non determinante: l'immagine di quasi tutto il film è spenta in tonalità penombrate o in notturni, sia in esterni che in interni, conferendo unità espressiva alla dimensione sogno come "realtà interiore". Nell'ultima parte, si passa dal soggettivo all'oggettivo narrando, in chiara luce meridiana e in riposanti, luminose tinte di campagna inglese, la giornata di compleanno che fa seguito alla notte. Il vecchio riceve seduto in giardino l'omaggio dei figli, tutt'e due solleciti e affettuosi nella realtà, e della nuora, che è, al contrario che nel romanzo fantasticato, innamorata e fedele a Charles. Si celebra il pranzo di compleanno, in una serenità dolce e insieme malinconica: se la realtà ha riportato il calore umano del rapporto coi figli di cui i sogni notturni temevano la lontananza spirituale o addirittura l'avversione, resta incombente l'attesa della morte, il sentimento di una lunga vigilia ormai incominciata. Una lentissima panoramica ad angolo giro ci comunica da ultimo il senso panico della natura immota e perenne, mentre il calar del giorno richiama al vecchio il tramonto inevitabile dell'uomo. "Providence": un trucco e un simbolo, essendo da un lato il semplice nome della villa-castello dall'altro l'indicazione di una "provvidenza" che forse sta celata dietro l'incertezza esistenziale.
All'altissimo risultato di quest'opera perfetta concorre l'apporto d'una recitazione d'alta scuola anglosassone, dove spiccano soprattutto l'autoironia gelida di Dirk Bogarde nei panni di Charles e la dolente tragicità del grande John Gielgud in quelli del vecchio.

Ernesto G. Laura

TUTTI DEFUNTI... TRANNE I MORTI
r.: Pupi Avati - **o.**: Italia, 1977
V. altri dati in questo fascicolo a p. 178

Attenti e speranzosi indagatori aspettano invano, da anni, che dal bozzolo di Pupi Avati, goliardico autore paradialettale, esca la crisalide di un MacKendrick, verbigrazia, di un Mel Brooks, di un Gene Wilder all'italiana. Inutilmente essi spiano le piú sottili increspature grottesche dei suoi film bizzarri e sformati, per ritrovarvi i segni di un talento che meno casualmente del solito riesca a concretare le sue sparse e sciammanate intenzioni grottesche. Da *Balsamus l'uomo di Satana* a *Bordella* a *La ballata del barone, della santa e del fico fiorone* Avati non ha fatto che deludere puntualmente chi ha occhio e gusto per un modo di far cinema che voglia essere meno pomposamente ammiccante e meno austeramente noioso di quanto non vada di moda fra i registi italiani che si considerano importanti, e in qualche modo meno automaticamente romanesco e romanizzante di quanto non sia indispensabile fra i registi nostrani che si occupano di cinema "divertente" (di quello, cioè, che una volta passate le Alpi diventa a Parigi, miracolosamente, specchio dell'italica Civiltà e incarnazione ultima dell'eterno beylismo francese nei confronti della cultura italiota).
In particolare questo *Tutti defunti... tranne i morti* ha l'aria di accomunare in sé tutte le possibili delusioni che il cinema di Pupi Avati solitamente dissemina fra i suoi speranzosi appassionati. L'impianto è forse meno disponibile di quello di altri film, debitore, com'è, a infiniti castelli, appartamenti signorili, ville isolate e abitazioni colpite da maledizioni di famiglia e da temporali ricorrenti, che ci sono stati consegnati dallo spicciolo cinema anglosassone dell' "horror" e, ancor piú, dal cinema di "horror" comico e grottesco. Qui il castello di turno è situato, ovviamente, nella campagna emiliana (e forse, piú esplicitamente, romagnola, distinzione pur sempre fondamentale nella realtà geo-politica italiana) ove giunge un approssimativo e aguzzo piazzista di libri, Dante (il fatidico naso di Carletto delle Piane, il suo ammiccare spaventato e comprensivo ci giungono invece dai lunari

pianeti del cinema italiano postbellico, allora marcato dalla sua preadolescenza terremotata da una bruttezza voluttuosamente coltivata da produttori di film para-dialettali). Dante cerca di collocare un libro tratto da un vecchio manoscritto ove è contenuta una profezia, riguardante la morte di ben 9 membri della famiglia dei marchesi Zanetti, i decaduti proprietari del castello, e l'ulteriore precisazione che l'ecatombe servirà a ritrovare un tesoro nascosto in grado di risollevare le loro sorti. Morti sin dall'inizio il capofamiglia marchese Ignazio, questi è seguito nella tomba dai puntuali decessi degli altri membri della famiglia, sino a quando nel castello non rimangono lo stranito Dante, l'ottusissimo investigatore privato Marini e la Marchesina Ilaria. Una volta che viene finalmente interpretato il messaggio contenuto nel libro, si svela anche il macchiavello della falsa morte del capostipite, il quale è vivo ed ha architettato la farsa necrofila. Non in tempo tuttavia per non essere eliminato a sua volta, cosí da completare il numero dei defunti, i quali 9 debbono essere e 9 sono, ad opera di una infermiera, che ha collaborato all'intrigo e ne trae poi i vantaggi decisivi.
Il meccanismo, tipo appunto del vecchio comico-nero (si pensi a Abbott e Costello, per ritrovare un ricalco) è srotolato da Avati con un gusto di volonterosa imitazione provinciale che da un lato risale sino ad *Helzapoppin* e dall'altro si compiace di avvolgere di collosa umorosità emiliana un gusto del paradosso, fra lo sboccato e l'adoloscente, riassunto appieno nel personaggio del cugino Donald, sorvegliato a vista da marchingegni elettrici per impedirgli di abbandonarsi al piacere solitario. Tutto, nel film, cerca puntualmente, ad ogni inquadratura, il compiacimento della risata grassa fra amici mattacchioni; e tutto rimane fermo, come sempre capita con Pupi Avati, sulla porta d'ingresso della comicità, del grottesco, della "gag" ben conclusa e ben disegnata.
Peccato, via. Poiché si sarà costretti ad aspettare ancora, speranzosamente.

Claudio G. Fava

TWILIGHT'S LAST GLEAMING (Ultimi bagliori di un crepuscolo)
r.:Robert Aldrich - **o.**: U.S.A., 1976
V altri dati in questo fascicolo a p. 179.

Fra i tanti problemi che pone questo ultimo Aldrich, ve n'è uno, innanzitutto, legato alla sua durata. Quella originale sembra fosse di 146 minuti: ne fanno cenno sia la recensione apparsa su «Variety» del 20 gennaio sia quella pubblicata sul «Monthly Film Bulletin», n. 521 (che, probabilmente, attinge anche alla prima). La copia circolata in Inghilterra dura molto meno, e cosí dicasi di quella italiana: non più di 122 minuti, per l'esattezza. Già la versione originale di 146 minuti sembra sia stata accorciata di altri venti minuti dallo stesso Aldrich, il quale ha tolto dal film due sequenze riguardanti un personaggio che mi pare ormai totalmente scomparso dal materiale definitivo, e cioè quello della moglie del presidente Stevens, affidata all'attrice Vera Miles. I 24 minuti ulteriormente tagliati (non da Aldrich) di cui prima si è fatto cenno, sembra fossero costituiti innanzitutto da una scena iniziale in cui lo stesso Presidente spiegava le ragioni per cui aveva rifiutato la grazia ad un accusato di un omicidio politico, un'altra in cui il Presidente ed il suo "staff" discutevano i contenuti dei documenti segreti che tanta parte (e pur cosí misteriosa) hanno nel film, ed, infine, altre scene ancora riguardanti i rapporti fra il Presidente e il suo capo di Stato Maggiore Generale delle Forze Armate degli Stati Uniti. Possiamo supporre che tutti questi tagli abbiano notevolmente, ed ulteriormente, indebolito la coerenza drammatica e la verosomiglianza psicologica del film. Ma da soli non bastano a spiegare quel che mi pare sia il sostanziale fallimento di *Twilight's Last Gleaming*. Indubbio, e

pur mascherato dal grande, rutilante mestiere di Aldrich, da quel suo gran gusto turgido di cinema avventuroso e avventurato, tutto risentimenti e scoppi d'ira e improvvise sequenze d'azione mescolate a rudi dialoghi a piú voci, che riconosciamo cosí bene nella sua opera, e con immutato affetto, nel filo degli anni.
In realtà quel che ci si chiede, vedendo il film, è perché mai il produttore e lo stesso Aldrich e gli sceneggiatori Ronald M.Cohen ed Eward Huesch abbiano voluto cosí prondamente trasformare il romanzo di Walter Wager, da cui il film prende le situazioni di base, il meccanismo di partenza e i personaggi, ma che poi stravolge nel fondo in un aperto apologo politico, bene al di là delle indicazioni, ed anche delle possibilità, del testo. Il quale (è pubblicato in Italia da Longanesi, con lo stesso titolo del film) è uno di quei "thriller" para-militari ed occasionalmente fantapolitici, in cui eccelle la "letteratura di consumo" nord-americana. Ve ne sono a decine, forse a centinaia, di prodotti consimili. Spesso banali ma ancor piú spesso affascinanti. Abilissimamente scritti, si direbbe quasi in serie, all'interno di una ideale catena di montaggio che riprende stampi e modelli di base, forse ancor piú per acculturazione comune ed omogeneizzata sin dai cosí frequenti corsi di "creative writings" nelle Università, che per meditata pianificazione editoriale, la quale pur visibilmente esiste e di continuo si manifesta. Dell'autore sappiamo quel tanto che ci dice il risvolto di copertina, che ripropone instancabilmente il tradizionale retroterra fra il burocratico e l'incredibilmente avventuroso di migliaia di professionisti americani della macchina da scrivere (già diplomatico, già giornalista, poi sceneggiatore TV, poi romanziere "thriller" di successo, eccetera). Del libro basterà dire che è la storia di un colpo (l'obiettivo è una borsa di cinque milioni di dollari – divenuti 10 nel film per rispetto, forse, al tasso di inflazione – piú un salvacondotto per rifugiarsi in America Latina) organizzato da un gruppo di evasi già prigionieri di un "braccio della morte" (un irriducibile ex-marine negro; un mafioso dal nome italiano, "noblesse oblige"; un folle maniaco religioso; un omicida sessuale) guidati da un ex-maggiore dell'Aeronautica, Lawrence Dell, ingiustamente condannato per uxoricidio e ben deciso a vendicarsi. Dell conosce dati e informazioni riservatissime, che gli consentono, guidando i suoi compagni di fuga a guisa di addestratissimo "commando", di impadronirsi di Vipera Tre, una base ultrasegreta ed ultraprotetta, situata nel Montana e dotata di missili atomici puntati sull'Unione Sovietica. Il piano di Dell è di ricattare direttamente il Presidente degli Stati Uniti ed il Governo intero, minacciando di lanciare i missili che farebbero scoppiare il terzo conflitto mondiale, se non otterrà quel che ha richiesto in contropartita. Nel romanzo l'azione riesce a metà e fallisce a metà, e del resto si chiude in modo abbastanza ambiguo, senza offrire una conclusione chiarissima. Ma tutto resta nell'ambito di un "thriller" che usa il meccanismo militare e politico di sfondo come un organizzatissimo scenario. Non v'è, a rigore, nessuna implicazione strettamente politica, o politico-moralistica, che non sia già contenuta nel conflitto morale e politico di decisioni sovrastanti il Presidente ed i suoi collaboratori in presenza d'una decisione difficile, e assurda, da prendere, quale è quella di cedere, ed a titolo quasi personale, ad un ricatto del genere. A differenza di quel che è successo nel film, ove, appunto, la sceneggiatura s'è arricchita (o impoverita) d'una precisa, pur se sfatta, intenzione didattico-fantastica, secondo una moda ormai abbastanza frequente in un certo cinema fantapolitico americano di questi anni. Dell (promosso generale dalla sceneggiatura: probabilmente s'è pensato che l'anziano ma combattivo Burt Lancaster, dopo tanti anni di naja intermittente ma fragorosa, meritasse un sostanzioso avanzamento) in realtà è mosso soprattutto dal desiderio di vendicarsi per uno

sporco trucco che gli è stato giocato dai suoi superiori (i quali erano riusciti a farlo condannare con false prove, in realtà per colpire le sue convinzioni politiche) ed, ancor piú, da una nobile intenzione morale. Se ai suoi compagni di fuga interessano solo i dollari e la possibilità di salvare la pelle, lui chiede invece un atto di contrizione da parte del Governo deli Stati Uniti. Domanda infatti – oltre al denaro per i suoi – che venga reso pubblico un documento del N.S.C. (National Security Council) dal quale irrefutabilmente s'apprende come la vera ragione dell'intervento americano nel Vietnam non sia stato il desiderio di aiutare un paese alleato ma la meditata, e cinica, intenzione di affrontare una prova di forza con l'U.R.S.S., attraverso la costosa ma conveniente mediazione d'una guerra indiretta. Proprio qui scatta il meccanismo "moralistico" della sceneggiatura: il Presidente sarebbe intenzionato a rendere in qualche modo pubblico lo scottante documento (che egli stesso ha conosciuto ora per la prima volta) e pronto a portare di persona (come nel romanzo, del resto) la somma richiesta a Dell e ai suoi complici superstiti asserragliati nel "bunker" di Vipera Tre. Ma interviene l' "establishment" militare e politico pronto a tutto a sua volta pur di impedire l'esplosiva rivelazione pubblica richiesta dal militare ribelle. Mentre il Presidente accompagna Dell e l'ultimo dei quattro altri evasi rimasti in vita (tre sono morti durante le operazioni di assedio all'interno della base), i tiratori scelti dell'Aviazione militare aprono il fuoco. Il presidente ed i due evasi sono uccisi. Il segreto di Vipera Tre morirà con loro. Prima di morire il Presidente supplica ancora una volta il suo segretario di Stato di rendere pubblico del documento del N.S.C. Ma quegli non risponde, complice dell'assassinio, come tutte le alte autorità militari e civili coinvolte nell'avventura.
Come si vede assai bene, la connotazione "liberal" (piú esteriore che sostanziale) propria di tanto recente cinema americano ha mutato qui sostanzialmente, pur conservando quasi intatto il traliccio dei fatti, la coloritura psicologica ed emotiva del testo. Proprio per conferirgli, si suppone, un "impatto" meno casuale e piú consapevolmente etico di quanto non consentisse il mero telaio avventuroso da cui si piglia avvio. Ma l'operazione (nelle intenzioni assai simile a quella condotta di recente da Sidney Pollack in *Three Days of the Condor*) non riesce a prender fiato e ad apparire credibile, proprio per l'esiguità della posta. In realtà le "esplosive" rivelazioni che Dell pretende siano fatte al popolo americano non sembrano, almeno nella frettolosa enunciazione che se ne ha nel film, esplosive per nulla. Senza voler apparire schiavi di una brutale concezione di "realpolitik", appar fuori di dubbio pacifico che l'intervento americano nel Vietnam sia stato avvertito da tutti "anche" e soprattutto come una tappa guerreggiata della guerra fredda piú che come un esclusivo gesto di solidarietà verso un Governo alleato. Nella sostanza, mi sembra che questa senzazione sia stata sempre condivisa in America, sia dai "falchi" che dalle "colombe", al Pentagono come nel "campus" di Berkeley; e se mai fu proprio questa convinzione a rendere piú aspra la lotta fra chi la guerra voleva continuarla e chi non la voleva per nulla. Probabilmente, son proprio quei venti minuti tagliati al film (non da Aldrich), di cui si è fatto già cenno abbondantemente, che contribuiscono ad aumentare l'impressione di mancato funzionamento della presunta "bomba" psicologica della sceneggiatura. Certo è che proprio la debolezza della minacciata rivelazione (almeno nei termini vaghi e pomposamente generici in cui affiora nel film che di fatto vediamo, e non in quello che siam costretti ad immaginarci) non fa che risaltare a petto dell'ampiezza del meccanismo circostante, dello scrupolo dell'impianto scenografico, della recitazione tesa e concitata che Aldrich riesce sempre a pretendere dai suoi attori. Ne deriva in sostanza al film un senso di incompletezza sostanziale, e di marginale

rigonfio, che costringono l'opera a zoppicare dall'inizio alla fine, quanto piú la macchina da presa ripropone tutto il magistero del regista nella mera ricreazione di un clima di forsennata tensione intima ed esteriore. Qui riconosciamo il nostro Aldrich, che da quasi un quarto di secolo ci ripropone un turgido e perfettissimo mondo di violenza, uno strabordante e colorito universo di "villain" e di eroi solitari, un uomo che meriterebbe di essere meglio ricordato, studiato ed annotato; e che ci ha offerto, (da *Un bacio e una pistola* al recente, grandissimo e incompreso *Imperatore del Nord*) una splendida galleria di cinema "hard boiled", legato alla tradizione "nera" piú autenticamente e forsennatamente malinconica del cinema americano.

Claudio G. Fava

I LIBRI

GORDON HENDRICKS: «Eadweard Muybridge. The Father of the Motion Picture» London, Secker & Warburg. 1975, in 8°, pagg. 271, ill., £ 7.50.
ROBERT BARLETT HAAS: «Muybridge. Man in Motion» Berkeley, University of California Press, 1976, in 8°, pagg. 207, ill., $ 18.50.

Eadweard Muybridge è senza dubbio un "personaggio". Se poi appartenga più alla storia della fotografia o invece alla storia o preistoria del cinema o anche in piccola parte alla storia della scienza fisiologica nel sec. XIX è questione che ora si può cominciare a chiarire, soprattutto per il prezioso apporto dei due recenti libri a lui dedicati, sulla scorta di una documentazione sufficiente pur se non ancora completa. Fino a pochi anni fa Muybridge era conosciuto dagli "addetti ai lavori" quasi soltanto come un personaggio di colore, un mezzo avventuriero e mezzo fotografo che - pur essendo stato in galera per aver ammazzato con premeditazione l'amante della moglie - aveva messo in piedi un macchinoso marchingegno per fotografare un cavallo in corsa al fine di identificare con precisione le fasi e le caratteristiche del movimento delle quattro zampe. E ciò avrebbe fatto per risolvere i termini di una scommessa di ben 25.000 dollari (di un secolo fa!) intercorsa tra due ricchi californiani proprietari di cavalli, uno dei quali era nientemeno che l'ex-governatore dello Stato, padrone della Central Pacific Railroad Company, quando si era appena completata l'avventurosa ma remunerativa impresa del collegamento ferroviario tra le due coste degli Stati Uniti. Dieci anni fa l'Associazione italiana di cinematografia scientifica sceglieva come base grafica per le sue pubblicazioni (e in particolare per quelle del 22° Congresso internazionale del cinema scientifico promosso dal Consiglio Nazionale delle Ricerche) una striscia disegnata tratta dalle serie di fotografie di Muybridge sul cavallo in movimento con il proposito di sottolineare una delle più significative "radici" scientifiche dell'invenzione del cinematografo. Il proposito rimase oscuro a molti, pro-

prio per le scarse notizie sul lavoro di Muybridge, ma la presenza di queste strane figurine equestri serví da stimolo in molte occasioni per chiarire l'intreccio che lega la ricerca scientifica con la nascita del cinema. Nel 1976 la Biennale di Venezia utilizzava per un suo bel manifesto del settore cinema alcune strisce di fotografie di Muybridge con una donna seminuda che si muove raccogliendo un velo, ripresa da diverse angolazioni. E' un vero peccato, oltre che una scorrettezza, non aver citato l'autore delle fotografie: la larga diffusione del manifesto avrebbe contribuito non poco a divulgare il concetto del cinema che nasce come esigenza scientifica di "analisi" fotografica del movimento, prima ancora che come problema di riproduzione meccanica del movimento stesso. (Il manifesto in questione riproduce 30 immagini, sulle trentacinque originali, della tavola 152 «Woman turning and lifting train» pubblicata per la prima volta nel 1887 e ripresa nel corso delle ricerche svoltesi nel 1884-85 all'Università di Pennsylvania).
A stretto rigore bibliografico, i due libri di Hendricks e Haas non sono le prime opere dedicate integralmente a Muybridge: nel 1972 uscí contemporaneamente a Londra, a Boston e a Parigi un curioso libro («Eadweard Muybridge l'homme qui a inventé l'image animée» di Kevin Mac Donnell) il cui autore si presenta come ex-fotoreporter e agente segreto britannico. Il volume, molto attraente nella presentazione ma discontinuo e lacunoso nel contenuto, sarà successivamente criticato per l'incompletezza della documentazione, per le alterazioni e le inesattezze nella riproduzione delle fotografie originali; cionondimeno ha al suo attivo, al di là della priorità, alcune attenzioni ad aspetti tecnici del lavoro di Muybridge che mantengono il loro interesse.
Gordon Hendricks e Robert Bartlett Haas partono con il grande vantaggio (rispetto all'impresa un po' sportiva di Mac Donnell) di vivere negli U.S.A. avendo accesso alle fonti ancora in larga misura inesplorate degli archivi californiani e della Pennsylvania, oltre che del museo di Rochester dove i materiali di e su Muybridge attendevano solo di essere reperiti, identificati, interpretati e finalmente presentati. Hendricks dichiara di aver dedicato 15 anni agli studi su Muybridge: ha pubblicato parecchi altri volumi su problemi legati alla nascita del cinema, già nel 1966 aveva curato la voce *Muybridge* per l'Encyclopaedia Britannica.
Haas rincara la dose annunciando di aver speso 20 anni per preparare il suo libro: si trova d'altronde in una posizione di particolare vantaggio lavorando come direttore al dipartimento delle arti dell'Università di California. Per di piú, il suo bisnonno era amico di Muybridge; inoltre dichiara di aver collaborato lungamente con Janet Pendegast Leigh, figlia di W.W. Pendegast (avvocato difensore di Muybridge al processo per omicidio), che per tutta la vita si era dedicata a ristabilire l'esattezza delle informazioni rispetto alle molte deformate leggende che circolavano su Muybridge. Morendo, la Leigh ha lasciato a Haas una preziosa e inedita documentazione. Va pure segnalato che Haas è coautore di una delle piú preziose (e ancor oggi – dopo i due libri di cui ci stiamo occupando – non trascurabile) pubblicazioni specialistiche: «Eadweard Muybridge: The Stanford Years, 1872-1882», pubblicata dalla Stanford University nel 1972 come catalogo della omonima mostra.

Se si aggiunge a quanto sin qui detto che nel 1955 e 1957 la Dover Publications, Inc., New York ha ripubblicato con grande accuratezza (quasi un «reprint») in due fondamentali volumi le due ultime e riassuntive opere di Muybridge («The Human Figure in Motion» e «Animals in Motion»), si avrà un quadro pressoché esaustivo dell'attuale bibliografia muybridgeiana e si potrà concordare con l'affermazione che ormai è possibile — salvo minori integrazioni ancora da compiere — utilizzare il materiale documentario informativo e critico disponibile per collocare la figura di Muybridge al giusto posto, nelle sue luci e nelle sue ombre, senza correr piú rischi n9 sottovalutazione né di mitizzazioni.
In proposito è interessante l'ultima parte del libro di Haas: una minuziosa e accurata rassegna delle valutazioni date su Muybridge nel corso di un secolo dall'inizio della sua notorietà (1872). Anche se l'esame è praticamente limitato alla letteratura di lingua inglese (con scarsissimi riferimenti a pubblicazioni in francese), ne viene fuori un'interessante problematica relativa al significato dell'opera di Muybridge nel quadro della paternità della nascita o dell'invenzione del cinema, problema sul quale si discuteva molto negli anni a cavallo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del nostro, durante gli ultimi anni della vita di Muybridge, allora ritiratosi a Knigston-upon-Thames, suo paese natale, in Inghilterra, dove morí nel 1904. Già allora si erano delineate le principali tendenze di questa oziosa quanto seguitissima ricerca polemica: i francesi con i fratelli Lumière e tanti altri di rincalzo, gli americani con Edison, gli inglesi con piú cavalli in corsa, qualche tedesco, ecc.
Muybridge, di fronte a queste diatribe, era reticente a mettersi in lizza per affermare una sua paternità: preferiva definirsi, e non peccava certo con ciò di modestia, «scienziato e tecnico del movimento animale». Ma il bibliotecario di Kingston, per la gloria futura della cittadina, era disposto a guerre cartacee pur di spingere avanti il candidato locale che aveva già deciso di donare al municipio tutte le sue lastre, documenti e apparecchi compreso l'unico esemplare funzionante di «zoopraxiscopio» (cioè il proiettore di Muybridge che dal 1879 permetteva di presentare in pubblico alcune brevissime serie di immagini animate).
Non entreremo nei dettagli della questione limitandoci a qualche citazione: il Mac Donnell lo chiama «the man who invented the moving picture», Hendricks intitola decisamente «the father of the motion picture», lo storico americano del cinema Arthur Knight lo definisce «the man who made pictures moves», il noto storico della fotografia Beaumont Newhall scrive che Muybridge «bridges still and motion-picture photography» e che è da considerare «a pioner who anticipated the moving picture».
Come si vede chiaramente si potrebbe impiantare una disquisizione filologica già sulle differenze di significato che si ricavano da definizioni apparentemente quasi uguali come quelle citate. Resta il fatto, in conclusione, che questi due volumi su Muybridge permettono di far fare un passo avanti agli studi storici sulle origini del cinema. Il carattere scientifico delle due pubblicazioni non ne attenua l'interesse per il lettore non specialista: la vita e il lavoro di Muybridge sono talmente movimentati e ricchi di spunti attraenti che vorremmo anzi consigliarne la lettura anche a chi non coltivi precipuamente la storia del cinema. La documentazione

fotografica dei due libri vale già di per sé l'attenzione di chiunque si occupi del valore dell'immagine nella società contemporanea.
Un episodio citato da Haas (ma ve ne sono tanti anche in Hendricks) ce ne dà una curiosa misura: uno dei sostenitori piú efficaci e attivi della causa di Muybridge affinché l'Università di Pennsylvania patrocinasse le sue nuove ricerche fotografiche sul movimento umano e animale, era stato il noto pittore Thomas Eakins. Siamo nel 1882. Eakins aveva appena perso il suo posto di insegnante all'Accademia di Belle Arti di Philadelphia perché due studentesse erano svenute alla vista di un modello maschile nudo. Un paio d'anni dopo Muybridge fotograferà in una miriade di movimenti soggetti maschili e femminili, anche nudi, animali di tutte le specie, e perfino se stesso, già anziano e con la barba bianca, in veste adamitica e con la dicitura «ex-atleta».
Dopo questi due libri, ancor piú vivo si fa il desiderio che tutti i cultori italiani di storia del cinema e piú largamente quanti si interessano di cultura cinematografica e dei problemi dell'immagine, possano vedere un eccezionale film realizzato da un giovane amico e collaboratore di Haas: *Eadweard Muybridge, zoopraxographer*. Usando quasi esclusivamente e con grande abilità una «truca», Thom Andersen fa muovere la serie di fotografie di Muybridge con la piú raffinata tecnica cinematografica moderna. Le immagini dinamiche sono cosí belle da far pensare al nontecnico che quando Muybridge fotografava ancora con le lastre al collodio umido il cinema ci fosse già. Per questo, forse, anche Andersen ha voluto darci la sua definizione del barbuto fotografo del movimento rispetto alla nascita del cinema: «the first person in the world to capture living motion with cameras»

Virgilio Tosi

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

DANIEL MOEWS: «Keaton. The Silent Features Close Up» - Berkeley - Los Angeles-London, University of California Press, 1977, in 8°, pagg. X+337, ill., $ 4.50 (broch.).

Un nuovo importante contributo alla già ricca bibliografia keatoniana. L'A. esamina nove lungometraggi muti di Keaton, da *Our Hospitality* (1923) a

Steamboat Bill, Jr. (1928) cioè quelli realizzati in produzione indipendente. Resta pertanto esclusa, discutibilmente, un'opera come *The Cameraman* (1928) che per quanto prodotta dalla M.G.M. offre la continuità di un discorso unitario. Ma l'A. considera questo film «tanto irritantemente brutto da far sembrare impossibile che i successivi potessero essere ancora peggiori, come di fatto furono». A parte questa singolare e apodittica condanna, l'analisi che egli fa dei suoi nove film favoriti — che in effetti formano un blocco di eccezionale compattezza creativa — è quanto di piú completo e accurato si possa immaginare: frutto, oltre che di una costante rivisitazione durata quasi dieci anni, anche di una personale visione critica, sorretta da una eccellente — e qua e là troppo esibita — cultura umanistica. Partendo dal presupposto che Keaton fece un solo grande film, e lo ripresentò in seguito in nove variazioni, Moews esamina ciascuna di esse sotto differenti angolazioni: strutturale, psicologica, filosofica, ideologica, letteraria, mitologica e cosí via. Un capitolo introduttivo tende a ricondurre a una visione unitaria cosí disparati approcci; ed uno conclusivo rivede le bucce, non senza sadismo, ai precedenti studi sull'opera di Keaton.

GIOVANNI MONGINI: «Storia del cinema di fantascienza» - Roma, Fanucci Editore, 1977, in 8°, pagg. 283+396 (2 voll.), ill. f.to L. 12.000.

Tentativo non molto riuscito (perché attento piú alla cronaca spicciola che alle linee dello sviluppo storico) di ricostruire le tappe e i momenti piú caratteristici di un genere cinematografico interessante qual è quello fantascientifico. Dei due volumi, il primo si occupa del periodo che va dalle origini (in pratica, però, dal 1950) fino al 1959, mentre il secondo riguarda i film degli anni Sessanta e Settanta. Piú che i discutibili, sommari commenti ai film o le scarne appendici biografiche e filmografiche, risultano di qualche utilità, per l'appassionato del genere, le citazioni di larghi brani di sceneggiature e di dialoghi di alcune opere significative; sono peraltro prese in considerazione solo quelle distribuite nel mercato italiano (ed è questo un ulteriore, grave limite dell'impresa). Nel complesso, un tentativo piuttosto modesto e dilettantesco.

MASSIMO MOSCATI: «Guida al cinema dell'orrore» - Milano, Edizioni Il Formichiere, 1977, in 8°, pagg. 153, L. 4.000.

Frettoloso e approssimativo tentativo di inquadrare storicamente film, temi e personaggi del cinema dell'orrore. Può risultare di qualche utilità per un primo approccio allo studio del genere, ma non è confrontabile con i ben piú seri e documentati saggi pubblicati in argomento soprattutto in Gran Bretagna e negli Stati Uniti.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; gli elementi del linguaggio; semiologia; rapporti con altre forme di espressione.

BILL NICHOLS (edited by): «Movies and Methods. An Anthology» - Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1976, in 8°,

pagg. 640, ill., $ 20.00 (rileg.), $7.95 (broch.).

Compatta antologia di scritti critici e teorici. Diviso in tre parti («Critica contestuale», «Critica formale», «Teoria»), ciascuna a sua volta suddivisa in sezioni, accoglie testi di piú o meno recente pubblicazione, con esclusione dei «classici» fin troppo noti. L'angolazione della parte teorica è soprattutto volta alle posizioni strutturalistiche e semiologiche – da Rothman a Wollen, da Abramson a Metz ad Eco –, con una scelta idonea a fornire una sufficiente esemplificazione delle posizioni acquisite a tutt'oggi nella definizione della natura del cinema e della sua strutturazione come linguaggio. Alquanto piú svarianti le due parti dedicate alla critica, che accanto all'articolo-manifesto di Comolli e Narboni apparso dei «Cahiers du cinéma» n. 216 dell'ottobre 1869, che segnò la grande svolta di quella rivista strettamente correlata agli eventi del '68'69, o al succoso articolo-recensione di Susan Sontag sul «fascinoso fascismo» di Leni Riefensthal, originariamente pubblicato in un numero di «The New York Review of Books» del febbraio 1975, o all'introduzione a «The American Cinema» in cui Andrew Sarris poneva in termini problematici, con molta acutezza, quella «auteur theory» di cui si era fatto strenuo corifeo nel mondo della cultura anglosassone, alcuni apporti di piú debole consistenza, come qualche «specimen» di critica applicata a determinati film di varia importanza.

Il lavoro del Nichols non è comunque quello di un compilatore arroccato in arida neutralità culturale: egli partecipa vivamente al dibattito teorico di cui i brani da lui scelti costituiscono i termini dialettici; e ne fa prova, oltre che nei brevi testi di raccordo, nell'ampio saggio, originale, con cui chiude il volume, che intitola *Style, Grammar, and the Movies* e che definisce egli stesso «less an attempt to propose a systematic agenda for a new direction in film study than an effort to open up new areas of examination and to challenge some of assumptions that have remained unexposed in debate over the application of structural linguistics and semiology to film».

NANNI LOY: «Quale cinema per gli anni 80?» - Firenze, Guaraldi, 1977, in 8°, pagg. 164, L. 2.500.

Il regista Nanni Loy è da molti anni impegnato nella discussione dei problemi strutturali, economici e politici del cinema italiano: anche perché è stato uno dei «leader» dell'Associazione che riunisce gli autori cinematografici italiani. Nella prima parte di questo «libro-pamphlet», Loy mette a punto una analisi e alcune opinioni sulla grave crisi in cui oggi si dibatte il cinema italiano. Egli indica, piuttosto confusamente, alcune possibili linee di ripresa nell'abolizione di ogni forma di censura e di discriminazione delle opere (esplicitamente rifiutando ogni criterio di valutazione qualitativa), nella democratizzazione e nel decentramento che dovrebbero caratterizzare gli interventi pubblici nei settori della distribuzione e dell'esercizio. Il punto di arrivo dovrebbe essere la modificazione del tradizionale, alienato rapporto che oggi si realizza tra il film e il pubblico. Nella seconda parte il libro raccoglie testi legislativi, dati economici e informazioni sulle organizzazioni di categoria operanti nel settore, oltre ai documenti sul cinema italiano elaborati nell'ambito dell'Associazione unitaria degli autori.

5 - Problemi industriali, economici, giuridici, legislativi.

GIULIANA MUSCIO: «Hollywood/ Washington. L'industria cinematografica americana nella guerra fredda» - Padova, CLEUP, 1977, in 8°, pagg. 179, L. 2.800.

Il libro è il risultato di due anni di ricerche effettuate dall'autrice in archivi e biblioteche di Washington, Los Angeles e New York,e tra cineasti e storici americani, per individuare i rapporti strutturali e operativi che si erano instaurati negli Stati Uniti tra l'industria cinematografica e i responsabili della politica del governo americano durante la seconda guerra mondiale e negli anni della «guerra fredda», tra il 1946 e il 1951. Dopo l'interessante introduzione di Gian Piero Brunetta (che ha guidato il lavoro della ricercatrice), nella prima parte del libro vengono ricostruite per accenni le tappe e le modalità di questi rapporti, e i riflessi che essi hanno avuto anche sui generi e sui modelli narrativi della produzione hollywoodiana. Nella seconda parte sono poi raccolti interessanti documenti e testimonianze sui contributi dati dal cinema allo sforzo bellico degli Stati Uniti e sulle vicende che accompagnarono e seguirono l'attività della Commissione del senatore McCarthy per le attività anti-americane e la persecuzione dei cosiddetti «Hollywood Ten».

GIAN PAOLO PRANDSTRALLER: «Professione regista» - Cosenza, Lerici, 1977, in 8°, pagg. 350, L. 6.000.

Tentativo di analisi sociologica della posizione del «regista», considerato sotto il profilo della professionalità piuttosto che della creatività, nel contesto del processo d'integrazione degli intellettuali nella struttura economico-organizzativa della società italiana. Cinquanta interviste ad altrettanti esponenti delle varie generazioni — da Lattuada e Comencini alla Wertmüller e Zurlini a Del Monte e Schifano —, piú altri colloqui con sceneggiatori e critici formano l'ossatura di un discorso ampiamente articolato sui problemi del rapporto dell'artista di cinema con il pubblico, con i produttori, con la critica, mettendo a fuoco una serie di temi e di problemi troppo spesso sottovalutati o ignorati. Alla fenomenologia di tali interrelazioni, indagata con acutezza e con un taglio inconsueto alla nostra pubblicistica, l'A. fa precedere un capitolo sugl'intellettuali e l'organizzazione professionale nella società contemporanea nonché, meno convincenti, dei «lineamenti generali della regia cinematografica come professione». Seguono una filmografia degl'intervistati ed un'ampia bibliografia.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia, divulgazione.

JAMES CAGNEY: «Cagney by Cagney» - Garden City (N.Y.), Doubleday & Co., 1976, in 8°, pagg. 202, ill., $8.95.

Autobiografia, in chiave aneddotica, di uno dei piú popolari attori americani degli anni '30 e '40. Scritta corrivamente ma non senza un certo humor, non pretende, come accade talvolta,

di allargare la prospettiva per offrire un'interpretazione della Hollywood dei suoi tempi, ma se ne sta prudentemente all'assunto. Non manca naturalmente di fornire notizie curiose o inedite e di schizzare svelti ritrattini della gente del cinema con cui l'A. fu in diuturno contatto; né si astiene dal correggere i dati anagrafici rinvenibili nelle biografie correnti, anticipando di cinque anni, al 1899, la propria data di nascita, o dal polemizzare, piú o meno esplicitamente, con taluni suoi aigiografi, da Andrew Bergman al piú recente e attendibile Patrick McGilligan.

EDGARD MORIN: «I divi» - Milano, Garzanti («I Garzanti» n. 659), 1977, in 16°, pagg. 201, L. 1.500.

Nuova edizione, tascabile, di un testo ormai classico, pubblicato in francia nel 1957 e già apparso in una prima traduzione italiana nel 1963 presso Mondadori. Qualche aggiustamento e l'aggiunta di un nuovo capitolo sulla recente resurrezione del divismo: ma resta intatta la sostanza di un'opera della quale si continua ad apprezzare la serietà dell'analisi antroposociologica e lo stile limpido e per nulla professorale.

ROBERT PARRISH: «Growing Up in Hollywood» - London-Sidney-Toronto, The Bodley Head, 1976, in 8°, pagg. 229, ill., L. 4.95.

Piú che un'autobiografia, questo di Parrish — autore negli anni cinquanta di alcune vigorose opere di «routine», dopo un apprendistato di alcuni lustri come attore bambino, comparsa, assistente, montatore (un Oscar per i documentari *Battle of Midway* e *December 7th* e un altro per *Body and Soul*) — è un colorito ritratto di Hollywood: la Hollywood del secondo dopoguerra, già inesorabilmente avviata sul viale del tramonto e celebrante con corruschi bagliori i suoi ultimi fasti. Parrish, che da anni vive in Inghilterra, sa guardare con sufficiente distacco uomini e cose dell'antica capitale del cinema, ma non senza un personale coinvolgimento di cui sa trasmettere con sapienza priva di lenocini un vivido riflesso al lettore. Né il tono aneddotico inficia l'attendibilità dell'insieme. Senza atteggiarsi a moralista o a iconoclasta Parrish formula senza parere un preciso giudizio su una comunità che seppe esser grande a dispetto della piccineria di alcuni dei suoi maggiori esponenti. In una lettura spesso varia e interessante spiccano pagine di notevole efficacia: il magico rito del primo «giro di manovella» di un regista esordiente; l'ultimo incontro con John Ford moribondo; una seduta dell'associazione dei registi in epoca di caccia alle streghe, ottimamente sceneggiata con Cecil B. De Mille nel ruolo del «villain»; l'avvento dei petrolieri, nuovi padroni di Hollywood. Su cui, coerentemente, il libro si chiude.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

JAMES ROBERT PARISH and MICHAEL R. PITTS: «The Great Spy Pictures» - Metuchen (N.J.), 1974, in 8°, pagg. 585, $15.

JAMES ROBERT PARISH and MICHAEL R. PITTS: «The Great Gangsters Pictures» - Metuchen (N.J.),

The Scarecrow Press, Inc., 1976, in 8°, pagg. 431, ill., $15.

James R. Parish è uno dei piú prolifici divulgatori di cose di cinema che vanti l'editoria americana. A una media di due o tre libro l'anno, sempre ponderosi, spesso lussuosi, raramente perspicui, va spaziando nei oampi piú varii non già della storia intesa nel senso piú nobile, ma nella cronistoria o dell'aneddotica o della documentazione o dell'illustrazione divulgativa di fatti, persone ed ambienti del cinema hollywoodiano. Piú che uno stakanovista, o un artigiano, può esser definito un autentico imprenditore dell'informazione: il suo nome è ormai poco piú che un'etichetta, che identifica nutrite équipe di ricercatori, di schedatori, di trascrittori, di filmografi. Da qualche tempo va arando i «generi» classici del cinema americano. Primi frutti di tale ricerca sono i due volumi qui segnalati: repertori filmografici di imponente completezza, ciascuno dei quali accoglie un mezzo migliaio di titoli piú o meno famosi quasi tutti americani, ma non senza qualche incursione nelle cinematografie europee, specie in quelle francese ed inglese. Di ciascun film i dati anagrafici (completi – cosa notevolissima – dei nomi di tutti i personaggi), un cenno dell'argomento e un commento inteso essenzialmente a render conto della «fortuna» critica, e piú ancora commerciale, dell'opera; qualche giudizio critico (da prendere, per lo piú, con le molle: non è qui certamente il forte dell'A. e dei suoi collaboratori). Una breve cronistoria del «genere» e una lista di trasmissioni radiofoniche e televisive completano i volumi.

LE OPERE I GIORNI

Tematica giovanile alla Viennale — La rassegna viennese, svoltasi dal 24 marzo al 1° aprile in varie sale della città, ha avuto come tema centrale «la problematica giovanile». 29 film di vari paesi — quasi tutti già presentati in pubblico o in altre manifestazioni internazionali — hanno in un modo o nell'altro illustrato il tema, non senza qualche forzatura di comodo, se si pensa ad opere come *L'Histoire d'Adèle H.* di François Truffaut o *C'eravamo tanto amati* e *Brutti sporchi e cattivi* di Ettore Scola, che sono stati peraltro tra i maggiori successi di pubblico. *Pallettier* del belga Roland Verhavert, *Reifezeit* (t.l.: L'età dello sviluppo) dell'iraniano Rohrab Shahid Saless, *Cría cuervos* dello spagnolo Carlos Saura e *Werther* del tedesco orientale Günther Egon sono le opere che più hanno interessato la critica.
Due retrospettive, dedicate ad Alfred Hitchcock e ad Erich Engel, hanno completato il programma della Viennale 77.

Cinema out in U.K.? — La crisi dello spettacolo cinematografico nel Regno Unito, iniziatosi più di dieci anni fa con l'espandersi della televisione, sembra aggravarsi in modo irreversibile. Alla fine del 1976 le sale regolarmente, pur se saltuariamente, funzionanti non superavano il numero di 1.500. Vent'anni fa erano circa 7.000. L'inarrestabile tramonto dello spettacolo cinematografico trova riscontro nel calo della produzione cinematografica nazionale, scesa, per quantità e per qualità, a livelli infimi, da cui non basta a risollevarla qualche isolato *exploit* tipo James Bond. Gridi d'allarme si levano sempre più frequentemente negli ambienti interessati, i quali osservano come in Italia, a parità — più o meno — di popolazione, si producono ancora duecento e più film all'anno, e le sale di proiezione funzionanti siano circa diecimila. Evidentemente non sono troppo bene informati, gli ambienti cinematografici britannici.

Per una nuova legge — Sembra proprio che la legge 1213 del 4 novembre 1965, che da circa dodici anni regola nel bene e nel male la vita del cinema italiano in tutti i suoi aspetti, industriale, economico, politico, cul-

turale, abbia fatto il suo tempo. Una profonda revisione, o meglio la sua sostituzione con un'altra del tutto diversa, si va profilando a piú o meno breve scadenza, e già alcune parti politiche stanno elaborando i primi abbozzi di una nuova normativa. Intanto l'ANAC ha organizzato un convegno aperto a tutte le forze produttive, sindacali e culturali, che si è svolto il 16 aprile a Roma presso l'associazione della stampa. Non si è usciti, per il momento, dal generico o, se si vuole, dalle generali: piú che di una legge, ha affermato qualcuno, il cinema italiano ha bisogno di una nuova politica cinematografica, che tenga conto della mutata realtà sociale del paese e dell'ineliminabile fenomeno della televisione, che soddisfi in modi diversi da quelli tradizionali la "fame di cinema" di un pubblico tutt'altro che in diminuzione. A questo primo convegno dovrebbero seguirne altri, per definire i capisaldi tecnici di un nuovo strumento legislativo da proporre al governo ed al parlamento.

Polacchi a Roma (senza Wajda e Zanussi) — Settimana del cinema polacco a Roma (con successive repliche a Perugia e a Palermo), dal 15 al 21 aprile, promossa dal ministero degli esteri con la collaborazione del sindacato critici e dell'Italnoleggio. Affollate le proiezioni, nella sala del Planetario, dei film *Giorni e notti* di Jorzi Autczak, *Il condannato* di Andrej Trzos-Rastawiecki, *A mezza estate* di Feliks Falk, *Con amore* di Jan Batory, *I magici rioni* di Janusz Majewski e *La terra promessa* di Andrej Wajda. Tutte opere realizzate tra il '75 e il '76 e quindi, apparentemente, indicative degli attuali orientamenti di quella cinematografia. Ma con significative esclusioni: né *L'uomo di marmo* di Wajda né *Mimetismo* di Zanussi, due tra le opere piú controverse realizzate in Polonia negli ultimi tempi (v. in proposito la *Lettera da Varsavia* di Aldo Tassone pubblicata nel n. 1, 1977, di «Bianco e Nero») sono state presentate. E le spiegazioni date in proposito da Jerzy Tabor, vice direttore dell'ente cinematografico di stato e capo della delegazione — di cui facevano parte anche il regista Autczak, l'attrice Jadwiga Baranska, l'attore Andrej Chrzanowski e i critici Aleksander Jackiewicz e Jan Olszewski non sono apparse convincenti. Una tavola rotonda tra la delegazione ospite e un gruppo di studiosi italiani ha chiuso la manifestazione.

I guai dell'IDHEC — L'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques di Parigi, prestigiosa istituzione nata nell'immediato dopoguerra nella quale in trent'anni si sono formati alcuni dei piú noti cineasti francesi e stranieri (tra gli altri, Alain Resnais e Costa-Gavras, Louis Malle e Ruy Guerra) è in piena crisi. I finanziamenti statali sono insufficienti ad assicurare un regolare svolgimento dei programmi; in piú, esso rischia di essere sfrattato dai locali attualmente occupati, il cui proprietario — un istituto professionale statale — intende rientrarne in possesso. Jean Delannoy, che da alcuni anni è succeduto nella presidenza al fondatore Marcel L'Herbier, ha rivolto un appello al Presidente della Repubblica e al Governo.

Censura in Argentina — Il regime non democratico attualmente vigente in Argentina si mostra particolarmente severo — attraverso gli organismi di censura governativa — non solo nei confronti del cinema nazionale, ridotto praticamente al silenzio, ma anche nei confronti delle cinematografie straniere. Numerose le opere di rilievo artistico, o anche solo spettacolare, bocciate prima della programmazione o sequestrate e sottoposte a procedimento penale. Tra le molte, opere come *A Clockwork Orange* di Kubrick, *Cria cuervos* di Saura, *Life Size* di Berlanga, *I racconti di Canterbury* di Pasolini, *Fellini-Satyricon*, *Amici miei* di Monicelli, *Jesus Christ Superstar* di Jewison, *Marcia Trionfale* di Bellocchio. Per non parlare dei molti autori, da Buñuel a Oshima, da Sjöman a Borowczyk, i cui film nessun distributore si azzarderebbe a proporre alle commissioni di censura. Tra gli ultimi ad esser colpiti dai fulmini censorii è *Mussolini ultimo atto* di Carlo Lizzani, con la cu-

riosa motivazione che il duce «era null'altro che un sovversivo».

Viridiana: una "prima" ritardata — Ostracismo in Argentina, via libera in Spagna: questo il curioso destino di Luis Buñuel, spagnolo "maledetto" e ripudiato ma oggi destinato, a quanto sembra, a ottenere piena riabilitazione nel proprio paese. *Viridiana*, uno dei suoi film piú famosi (e uno dei pochi di produzione spagnola, sia pure con partecipazione messicana) è stato per la prima volta proiettato in pubblico, il 9 aprile, in un cinema della Gran Via madrilena. Nel 1961 la sua premiazione a Cannes, dov'era stato presentato sotto bandiera spagnola, aveva suscitato un incidente diplomatico: piú di un burocrate, se non ricordiamo male, era "saltato" a causa di quell'inopinato e non gradito riconoscimento.

Mifed 1977 — 785 opere cinematografiche e televisive, provenienti da undici paesi, sono state presentate nel corso della sessione primaverile del Mifed (Mercato internazionale del film, del telefilm e del documentario) tenutasi a Milano dal 16 al 23 aprile in concomitanza con la Fiera. 15 sale di proiezione, piú 4 locali specializzati, hanno funzionato pressoché ininterrottamente per una settimana, a disposizione di produttori, distributori, noleggiatori, reti televisive pubbliche e private ed operatori economici comunque interessati a vendere o acquistare produzioni audiovisive, a trattare scambi commerciali e a concertare combinazioni produttive. Mancano indicazioni sul volume degli affari, che comunque non sembrano aver troppo risentito della crisi incombente. Nell'ambito della settimana si sono avute varie manifestazioni: un convegno della Fipresci, il "Mit 77" (mostra internazionale della televisione), dedicato quest'anno ad Austria, Kenia, Grecia, Stati Uniti, Cuba, Italia, la diciassettesima edizione della «Rassegna del documentario» e la designazione del vincitore del «Gran premio Mifed per la TV 1976», la cui proclamazione avverrà in ottobre nel corso della sessione autunnale della manifestazione.

Meno spettatori, piú incassi — Continua ad accentuarsi la divaricazione tra le presenze degli spettatori alle proiezioni cinematografiche pubbliche e gl'incassi ottenuti dalle medesime. Meno gente al cinema, ma biglietti piú cari; alcuni, rovesciando la formula, sostengono: biglietti piú cari, quindi meno gente al cinema. Quali che siano i termini del rapporto, è un fatto che nel 1976, secondo i dati comunicati in aprile dalla SIAE, gli spettatori sono diminuiti dell'11,53% (59 milioni) rispetto all'anno precedente, mentre gl'incassi lordi sono aumentati di 1 miliardo e 375 milioni di lire, con un incremento del 3,5%.

Buoni, cattivi — 490 film, italiani e stranieri, sono stati esaminati nel corso del 1976 dalla commissione di valutazione nominata dalla conferenza episcopale italiana per l'attribuzione delle qualifiche morali. Sulla base dei nuovi criteri di classificazione, introdotti nel 1974, 8 film (1,6% del totale) sono stati definiti "raccomandabili", 138 film (28,2%) "accettabili", 120 (20,8%) "discutibili" e 242 (49,4%: quasi la maggioranza assoluta) "inaccettabili". Quest'ultima categoria non aveva superato, nel 1974, il 36% del totale: i valori morali, intesi secondo i criteri della commissione, sono in progressivo, grave ribasso nella corrente produzione cinematografica mondiale.

Premio Rizzoli — Valerio Zurlini per *Il deserto dei Tartari* tra i registi "anziani" e Giorgio Ferrara per *Un cuore semplice* tra gli esordienti hanno vinto il Premio Angelo Rizzoli 1977, assegnato ad Ischia nel corso di una manifestazione svoltasi dal 5 al 7 maggio. L'hanno spuntata nelle due "terne" sulle quali si era fermata l'attenzione della giuria: la prima vedeva, accanto a Zurlini, il Giuliano Montaldo di *L'Agnese va a morire* e l'Ettore Scola di *Brutti sporchi e cattivi*; la seconda contrapponeva a Ferrara Nanni Moretti (*Io sono un autarchico*) e Stefano Petruzzellis (*Standard*). La fase finale dei lavori della giuria è stata pubblica; a loro volta gli spettatori, a cui le opere concorrenti erano state proiettate in varie sale

dell'isola, hanno espresso tramite un referendum la loro preferenza per il film di Scola. Nell'ambito del Premio si è tenuto un convegno, promosso dal Sindacato nazionale critici cinematografici, sul "giovane cinema". Critici, scrittori, autori, attori e pubblico hanno partecipato a un prolungato dibattito sulle caratteristiche del ricambio delle generazioni, sul fenomeno delle varie "nouvelles vagues" europee, sull'attuale crisi artistica e ideologica del cinema

Dissenso e Biennale — Esplodono i dissensi sulla "Biennale del dissenso". In maggio, nel corso di una seduta del consiglio direttivo impossibilitato a deliberare per l'assenza della maggior parte dei componenti, il presidente Carlo Ripa di Meana denuncia i ritardi con cui la legge sul rifinanziamento dell'Ente – da uno a tre miliardi di lire - viene palleggiata tra Camera dei deputati e Senato, compromettendo l'attuazione di qualsiasi programma. Le commissioni di studio sono da tempo al lavoro ed hanno predisposto delle bozze di attività: analisi delle condizioni di produzione creativa e delle principali matrici di sviluppo nel settore nell'ultimo quindicennio, per le arti figurative; laboratorio sulla drammaturgia italiana per il settore musica-teatro; continuazione di «Spagna '36», retrospettiva del film giapponese, con particolar riguardo ad Akira Kurosawa, e retrospettiva del film di guerra 1939-45, per il settore cinema-spettacolo televisivo. Infine, il progetto del "dissenso" nei paesi dell'est, che dovrebbe proporre una documentazione e una riflessione su quei momenti della vita artistica contro cui si è esercitata la censura e la repressione del potere politico costituito. Ma il ritardo nei finanziamenti, la posizione dimissionaria dei direttori dei tre settori, le difficoltà statutarie e organizzative rendono assai problematica la realizzazione anche parziale del progetto. Quasi certamente le tradizionali scadenze estive non saranno rispettate: tutto scivolerà all'autunno, se non addirittura all'inverno '77-'78.
Ma il progetto del "dissenso" continua a provocare ostilità, cautele e riserve in molti ambienti politici. «Se l'edizione '77 della Biennale salterà — dichiara il senatore Sarti, esponente democristiano — ciò avverrà non per mancanza di soldi ma per mancanza di idee. Dobbiamo proprio votare tre miliardi per una cattedrale di cartapesta, per un monumento allo spreco? Lasciateci riflettere, almeno».

Tempesta all'A.N.A.C. — Acque estremamente agitate in seno all'A.N.A.C. (Associazione nazionale autori cinematografici). Una serie di riunioni, assemblee, votazioni, conferenze stampa si sono svolte a partire dal mese di marzo proseguenddo in aprile e in maggio ed hanno portato in pratica alla creazione di due gruppi contrapposti su posizioni antitetiche, tra i quali numerosi altri gruppetti o personalità isolate tentano una difficile mediazione per salvare l'unità dell'associazione ed evitare una spaccatura definitiva. Materia del contendere: i progetti di legge, in via di elaborazione presso vari partiti politici e presso l'A.N.A.C. stessa, per un nuovo assetto giuridico-economico del cinema italiano e per la collocazione che in esso dovrà assumere l'intervento dello stato. Ma al tema principale s'intrecciano, confondendovisi e confondendo non poco le idee degli osservatori, antichi motivi di polemica interna, incentrati sostanzialmente sulla nozione di "autore"; né mancano, sembra di capire, contrasti di carattere personale.
Già in marzo le dimissioni di alcuni soci (tra i quali Loy, Pirro, Bizzarri) dal comitato esecutivo avevano dato avvio a prese di posizione polemiche: su uno dei punti del progetto di legge elaborato dal P.C.I. — creazione di una commissione per l'esame preventivo dei progetti cinematografici ai quali concedere finanziamenti pubblici — si era acceso un dibattito particolarmente vivace.
Dopo una serie di assemblee il comitato esecutivo dimidiato dalle dimissioni di alcuni suoi membri presenta a fine marzo una piattaforma intesa «a raccogliere attorno a determinati punti essenziali il massimo di consensi e di unità oggi possibile nell'associazione» Punti fondamentali

di tale piattaforma sono : 1) abolizione della censura; 2) abolizione dei contributi percentuali sugl'incassi; 3) credito agevolato; 4) creazione di un fondo unico destinato in parte al sostegno finanziario della produzione, in parte all'incentivazione di opere che presentino «elementi di innovazione nelle formule produttive e nelle forme espressive» e in parte ad incentivi alla diffusione dei film nazionali; 5) riforma del gruppo pubblico, per rendere efficace l'azione senza gravare finanziariamente sul fondo unico; 6) regolamento dei rapporti tra cinema e TV.

Su tale piattaforma avviene una frattura. L'esecutivo ottiene la fiducia ma il gruppo Loy-Pirro abbandona l'assemblea e dà vita a una corrente, detta "cinema democratico", che contesta da posizioni quasi scissionistiche l'operato dell'associazione, ormai ridottasi – cosí si afferma – in mano a una minoranza.

Nella prima decade di maggio han luogo in seno all'associazione elezioni anticipate. Sempre assente il gruppo di "cinema democratico" il quale denunzia presunte violazioni dello statuto, viene eletto (con 65 voti su 247 soci) un nuovo consiglio esecutivo "unitario", espressione di un accordo raggiunto tra le varie correnti (con esclusione dell'aventiniano "gruppo di maggioranza"). Esso è composto da Pino Adriano, Gianni Amico, Marco Bellocchio, Fabio Carpi, Michele Conforti, Francesco Crescimone, Carlo Lizzani, Mario Monicelli, Valentino Orsini, Stellio Passacantando, Nelo Risi, Nino Russo, Massimo Sani, Furio Scarpelli, Elda Tattoli.

La ritrovata unità non sembra però destinata a durare a lungo. Alcuni neo consiglieri rinunziano all'incarico pochi giorni dopo l'avvenuta elezione.

LUTTI DEL CINEMA

JACQUES PRÉVERT

L'11 aprile a Omonville-Lapetite (Cherbourg, Francia), all'età di 77 anni, dopo lunga malattia. Poeta, scrittore, commediografo, attore, «paroliere» di canzoni, fu per alcuni decenni una delle personalità piú vivide della cultura e, da un certo momento in poi, del cinema francese, al quale diede un apporto sostanziale come sceneggiatore e dialoghista. Come uomo di cultura partecipò negli anni Venti ai movimenti dell'avanguardia, attraversandoli un po' tutti e soggiornando particolarmente nell'area del surrealismo, dal quale poi si distaccò polemicamente. Anche politicamente trascorse da un anarchismo virulento e goliardico a un piú sistematico impegno nella sinistra storica all'epoca del Fronte popolare. Di cinema aveva cominciato a occuparsi negli anni del passaggio dal muto al sonoro, in stretta collaborazione col fratello minore Pierre (che gli è sopravvissuto):

cortometraggi documentari o narrativi o pubblicitari, dei quali scriveva il commento e collaborava alla regie, figurandovi talvolta anche come interprete. Del 1932 è *L'affaire est dans le sac*, sceneggiato e interpretato da Jacques e diretto da Pierre: un mediometraggio ricco di umori satirici e di felici intuizioni visive; un po' il canto del cigno dell'avanguardia. Poco dopo ebbe inizio una regolare e intensa attività di sceneggiatore accanto a registi importanti: da Autant-Lara (*Ciboulette*, 1933, ed altri), a Renoir (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935, *Une partie de campagne*, 1936), da Gremillon (*Remorques*, 1939) a Cayatte (*Les amants de Vérone*, 1949) ad Ivens (*La Seine a rencontré Paris*, 1957). Ma è soprattutto a Marcel Carné che egli lega il proprio nome, fornendogli i soggetti o gli adattamenti, le sceneggiature e i dialoghi di tutti i suoi film dall'esordio (*Jenny*, 1936) fino a *Les portes de la nuit* (1946): un decennio folto di capolavori, uno dei casi più illustri nell'intera storia del cinema di perfetta compenetrazione tra il mondo culturale e poetico di uno scrittore e la capacità di espressione visiva di un regista. Dal dopoguerra la fama di Prévert fu soprattutto affidata alle sue poesie, che senza tradire gli antichi umori avanguardistici e tanto meno l'impegno civile del loro autore accentuarono una costante della sua ispirazione: il romanticismo appassionato e talvolta disperato, l'amore per le cose semplici, per i sentimenti genuini, per l'uomo e la donna indifesi e offesi da una realtà crudele. Musicisti di notevole livello, da Jaubert a Eisler, da Wiener a Kosma musicarono i suoi versi, dando luogo ad autentici successi popolari, da cui rischiò talvolta di essere alquanto svisata l'immagine di Prévert, che rimane soprattutto quella di un intellettuale lucido e consapevole, capace d'interpretare il rapporto arte-vita, arte-impegno, senza sacrificare grossolanamente uno de due termini all'altro. Il suo apporto al cinema francese del primo quindicennio del sonoro resta essenziale. Già fatto oggetto di numerosi studi e di apposite monografie, meriterà che se ne tenti un approfondito riesame in prospettiva storica. (V. anche la voce *Prévert, Pierre* di Leonardo Autera in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. V, Roma, 1962).

HENRI NASSIET

A Parigi (Francia), il 16 aprile, all'età di 82 anni. Dopo una notevole attività teatrale e radiofonica aveva esordito nel cinema nel 1936, dando vita per circa trent'anni a una serie di figure minori, spesso ben caratterizzate. Tra gli incontri più rilevanti di una carriera sostanzialmente oscura quelli con Julien Duvivier (*La fin du jour* e *La charrette fantôme*, entrambi del 1939), con Luis Buñuel (*Cela s'appelle l'aurore*, 1955), con Gérard Philippe e Joris Ivens (*Till l'Espiègle*, 1955). (V. anche la voce *Nassiet, Henri* di Gaetano Strazzulla in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. IV, Roma, 1961).

MARION GERING

A Hollywood (California, U.S.A.), il 19 aprile, a 73 anni. Emigrato dalla Russia con la famiglia e stabilitosi a Los Angeles, era entrato nel mondo del cinema sul finire degli anni venti pervenendo in breve tempo alla regia. Nel primo decennio del sonoro conobbe un discreto successo dirigendo alcuni dei primi film di Sylvia Sidney e Cary Grant (da soli o in coppia): da *Ladies of the Big House* (1931) a *Madame butterfly* (1932) a *Thirty Day Princess* (1934). Anche Tallulah Bankhead (*Devil and the Deep*, 1932) e Carole Lombard (*I Take This Woman*, 1932, *Rumba*, 1935) pervennero sotto la sua direzione al successo. In seguito si era occupato di produzione; da parecchi anni non si avevano notizie della sua attività. (V. anche la voce *Gering, Marion* di Massimo Scaglione in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. II, Roma, 1959).

BRIAN FOY

A los Angeles (California, U.S.A.) il 24 aprile, a 79 anni. Attivo nel mondo dello spettacolo dal primo dopoguerra, aveva diretto un paio di film nel

periodo del trapasso dal muto al sonoro, ma si era ben presto dedicato alla produzione (per la Warner, poi per la Fox, la Universal e la Columbia). Il suo nome resta legato, oltre che ad alcune interessanti opere di John Brahm (*The Lodger*, 1943, *Hangover Square*, 1944), al primo film tridimensionale realizzato col sistema dei filtri polarizzati individuali: *House of Wax* (La maschera di cera, 1953) di André De Toth, del quale fu produttore esecutivo. (V. anche la voce *Foy, Brian* di Mario Quargnolo, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezioni Autori, vol. II, Roma, 1959).

RICARDO CORTEZ

A New York (U.S.A.), il 28 aprile, all'età di 77 anni, a seguito di polmonite. Di origine ebraica (era emigrato con i genitori dall'Austria agl'inizi del secolo, e il suo vero nome era Jacob Krautz), aveva esordito nel cinema hollywoodiano negli anni venti, assumendo un nome d'arte confacente col suo tipo fisico da "latin lover". Fu uno dei molti aspiranti all'eredità divistica di Rodolfo Valentino, e per qualche anno emerse come coprotagonista accanto a Gloria Swanson (*A Society Scandal*, 1924 di Allan Dwan), Greta Garbo (*The Torrent*, 1926 di Monta Bell), Barbara Stanwick (*Ten Cents a Dance*, 1931 di Lionel Barrymore), Dolores Del Rio (*Wonder Bar*, 1934 di Lloyd Bacon). Fu anche protagonista di *Sorrow of Satan* (1926) di D. W. Griffith. Successivamente passò a ruoli di "villain", talvolta di gangster, finendo per essere relegato nel folto plotone dei "promiscui" del cinema hollywoodiano. Attivo come attore fino a una ventina di anni fa, tentò negli anni quaranta anche la strada della regia, con risultati abbastanza modesti. (V. anche la voce *Cortez, Ricardo* di Mario Quargnolo in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. I, Roma, 1958).

LUCA SCAFFARDI

A Roma, il 5 maggio, per collasso circolatorio. Da molti anni attivo nel settore della distribuzione cinematografica, si era spesso distinto per i criteri coraggiosi e anticonformisti con cui sceglieva opere di produzione straniera da importare in Italia. Il sovietico Kalatozov (*Ballata di un soldato*), il francese Robbe-Grillet (*Oltre l'Eden*) lo spagnolo Serrador (*Ma come si fa ad uccidere un bambino?*) sono alcuni dei registi di rilievo da lui fatti conoscere nel nostro paese.

JULIAN SOLER

A Città del Messico (Messico), il 9 maggio, a 67 anni, per una trombosi polmonare. Ultimo nato di quattro fratelli che, dapprima in gruppo con quattro sorelle e poi da soli, acquistarono gran rinomanza come attori meritandosi, sul modello dei Barrymore, l'appellativo di «Famiglia reale del teatro messicano», arrivò al cinema nei primi anni del sonoro, occupandovi per alcuni anni un posto di secondo piano. La sua figura elegante e i modi da "viveur" scanzonato e fascinoso gli consentirono gradualmente di emergere in ruoli adeguati al suo tipo. Negli anni quaranta si affermò come protagonista (*Simón Bolívar*, 1941, di Miguel Contreras Torres, *Doña Bárbara*, 1943, di Miguel M. Delgado, *Miguel Strogoff*, 1944, dello stesso Delgado) alternando parti di un certo rilievo drammatico ed altre di piú fragile consistenza, commedie brillanti o "mélo" dozzinali. Fu il "partner" di attrici come Maria Félix, Maria Elena Marqués, Rosario Granadas, Miroslava, Rosita Quintana, Libertad Lamarque, e ottenne piú volte il premio destinato al miglior attore dell'anno. Dal 1943 si dedicò anche alla regia, che in seguito divenne la sua attività preminente e pressoché esclusiva. Restò tuttavia ai margini della "scuola" messicana che, formatasi attorno ad Emilio Fernández, conobbe un periodo di effimera rinomanza nel secondo dopoguerra: la sua notorietà restò quindi limitata a un ambito locale. (V. anche la voce *Soler, Julián* di Amadeo Recanati in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. VI, Roma, 1964).

MARIO SOFFICI

A Buenos Aires (Argentina), l'11 maggio, all'età di 77 anni. Di famiglia fiorentina, fu attore di teatro negli anni venti, per passare pressoché definitivamente, agli inizi del sonoro, al cinema, dapprima come attore poi, dal 1935, come regista-interprete. Considerato uno dei fondatori della moderna cinematografia argentina, godette in patria di considerevole popolarità, che non venne mai meno nel corso degli anni. Attento al folclore locale e legato a temi provinciali, non acquistò mai rinomanza internazionale, anche a causa dei limiti obiettivi entro cui si svolse per decenni il cinema argentino, da cui solo la generazione piú giovane seppe in qualche modo svincolarsi. Qualche suo film giunse tuttavia in Italia: tra gli altri, un interessante *El extraño caso del hombre y la bestia* (Il dottor Jekyll, 1950), nel quale egli si faceva anche apprezzare come duttile protagonista. La sua ultima apparizione sullo schermo è del 1975. In quello stesso anno era stato nominato direttore dell'Instituto Nacional de la Cinematografia, da cui si era dimesso poco tempo dopo. (V. anche la voce *Soffici, Mario* di Roberto Chiti in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sezione Autori, vol. VI, Roma, 1964).

JOAN CRAWFORD

A Manhattan (New York, U.S.A.), l'11 maggio, all'età di 69 anni, per collasso cardiaco. Una delle maggiori "dive" dell'epoca d'oro del cinema americano — seconda, probabilmente, alla sola Greta Garbo e, in anni successivi, attrice di grande temperamento e di perentoria autorevolezza. Dapprima "chorus girl" e generica, poi, dagl'inizi del sonoro, protagonista di commedie brillanti o sentimentali, meno spesso di melodrammi romantici, impose un tipo di ragazza volitiva e spregiudicata, proveniente dal nulla e mirante ad alti traguardi: un personaggio nel quale si riconobbero agevolmente milioni di giovani donne americane Partner di attori celebri, acquistò fama ma stentò ad attrarre simpatia: solo la grande ambizione e una tenace volontà la sottrassero a un destino di "antagonista". Sul finire del primo decennio del sonoro la sua stella cominciò a tramontare: il sodalizio con la M.G.M., la casa che l'aveva lanciata e per la quale era apparsa in decine di film — tra cui *Grand Hotel* (1932), *Dancing Lady* (1933), *Forsaking All Others* (1934), *I Live My Life* (1935), *The Last of Mrs. Cheyney* (1937), *The Women* (1939), *A Woman's Face* (1941) — venne burrascosamente interrotto Rilanciata qualche anno dopo dalla Warner Bros (*Mildred Pierce*, 1945, Oscar per la migliore attrice dell'anno), infilò una serie di memorabili interpretazioni in film spesso tagliati sulle sue nuove misure: quelle di una donna matura, vissuta, delusa dalle esperienze di vita e drammaticamente tesa al conseguimento di un equilibrio esistenziale. In tale personaggio — pressoché costante pur nelle variazioni offerte da film come *Humoresque* (1947), *Flamingo Road* (1949), *Johnny Guitar* (1954), *Autumn Leaves* (1956) — la Crawford ottenne una nuova e piú solida consacrazione internazionale, che le consentí di restar sulla breccia, in una quarta e piú breve fase della sua carriera, anche come caratterista di gran classe (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962, in cui compose un virtuosistico tandem interpretativo con Bette Davis). Donna irrequieta, fu sposata per brevi periodi ad attori noti come Douglas Fairbanks jr., Franchot Tone e Philip Terry Piú duraturo il quarto matrimonio con Alfred Steele, un grande industriale dell'analcolico in bottiglia. Rimasta vedova nel 1959, si occupò attivamente dell'azienda, usando della sua stessa notorietà di attrice a fini promozionali. Dal cinema si distaccò gradualmente, con lo stile di quella "gran signora" che aveva saputo, tenacemente, diventare (V anche la voce *Crawford, Joan* di Ernesto G Laura, in «Filmlexicon degli au-

tori e delle opere», sezione Autori, vol. I, Roma, 1959).

HERBERT WILCOX

Il 15 maggio a Londra, all'età di 86 anni. Fu per circa mezzo secolo uno dei nomi piú autorevoli della cinematografia britannica, nella quale aveva cominciato a lavorare poco dopo la prima guerra mondiale. Fu molto prolifico sia come produttore che come regista: commedie e «melodrama», «musical» e rievocazioni storiche gli assicurano una popolarità non limitata all'area isolana. Al tempo del muto lavorò in Germania (*Dekameron Nächte*, con Lionel Brarrymore e Werner Krauss), durante il secondo conflitto mondiale negli Stati Uniti *Nurse Edith Cavell*, *No, No, Nanette* ed altri). Dal 1932 aveva sposato Anna Neagle, attrice di teatro che, votatasi interamente al cinema, si acconciò, sotto l'accorta guida del marito, a interpretare i ruoli piú disparati nella fluviale produzione di lui. Professionista privo di genio e forse anche di vero talento, seppe però quasi sempre combinare con molta abilità le ragioni dello spettacolo con quelle di un impeccabile e un po' grigio decoro. Epigono di un Alexander Korda, fu soprattutto un abile «manager» della regía, approdo sicuro di quei produttori al cui novero peraltro egli stesso appartenne. Da oltre quindici anni aveva smesso l'attività. (V. anche la voce *Wilcox, Herbert* di Roberto Chiti e Mario Quargnolo in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. VII, Roma, 1967).

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° aprile al 15 maggio 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Aile ou la cuisse, L' (L'ala o la coscia?) -- **r.**: Claude Zidi – **asr.**: Jean Jacques Beneix – **s.**, **sc.**: C. Zidi, Michel Fabre - **f.** (Eastmancolor): Claude Renoir -- **mo.**: Robert e Monique Isnardon - **m.**: Vladimir Cosma – **int.**: Louis De Funès (Charles Duchemin), Coluche (Gérard), Julien Guiomar (Tricatel), Claude Gensac (Marguerite 1), Ann Zacharias (Marguerite 2), Vittorio Caprioli (Vittorio), Daniel Langlet (Lambert), Marcel Dalio (il sarto), Raymond Bussières (Henri), Jean Martin (il medico), Robert Lombard (il padrone della «Conchiglia d'oro»), Yves Afonso (l'idraulico), Fernand Guiot (Dubreuil), Dominique Davray (l'infermiera), Philippe Bouvard (Philippe Bouvard), Georges Chamarat (il decano dell'Accademia di Francia) **p.**: Films Christian Fechner **o.**: Francia, 19(ò **di.**: Cineriz **dr.**: 105'.

Ala o la coscia, L'? v. **Aile ou la cuisse, L'**

Antivergine, L' v. **Emmanuelle II, l'anti-vierge**

Appunti per un'Orestiade africana v. **Orestiade africana**

Autista per signore - v. **Bijoux de famille, Les**

Autostop rosso sangue r.: Pasquale Festa Campanile **ar.**: Neri Parenti – **s.**: Aldo Crudo basato sul romanzo «La violenza e il furore» di Peter Kane -- **sc.**: Ottavio Jemma, A. Crudo, P. Festa Campanile **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Franco Di Giacomo, Giuseppe Ruzzolini **scg.**, **c.**, Giantito Burchiellaro **mo.**: Antonio Siciliano **m.**: Ennio Morricone **int.**: Franco Nero, Corinne Cléry, David Hess, John Loffredo, Carlo Puri, Pedro Sanchez, Leon Lenoir, Monica Zanchi, Benito Pacifico, Angelo Ragusa, Luigi Birri, Fausto Di Bella **p.**: Explorer Film International-Medusa Distribuzione - **o.**: Italia, 1976 **di.**: Medusa Distribuzione -- **dr.**: 102'

Bang the Drum Slowly (Batte il tamburo lentamente) **r.**: John Hancock — **ar.**: Allan Wertheim - **s., sc.**: Mark Harris basato sul suo romanzo omonimo – **f.** (colore): Richard Shore – **scg.**: Robert Gundlach — **c.**: Domingo Rodriguez — **mo.**: Richard Marks - **m., dm.**: Stephen Lawrence **ca.**: «Streets of Laredo», canto popolare americano tratto da una ballata scozzese di Orville Stoeber — **int.**: Michael Moriarty (Henry Wiggen), Robert De Niro (Bruce Pearson), Vincent Gardenia (Dutch Schnell), Phil Foster (Jeo Jaros), Ann Wedgeworth (Katie), Patrick McVey (Sig. Pearson), Tom Ligon (Piney Woods), Heather MacRae (Holly Wiggen), Selma Diamond (Tootsie), Barbara Babcock, Maurice Rosenfield (proprietari della squadra), Tom Ligon, Andy Jarrel, Marshall Efron, Donny Burks, Hector Elias, Tom Signorelli, James Donamue, Nicolas Surovy, Danny Aiello, Hector Troy, Tony Major, Barton Heyman, Jack Hollander, Luo Girolami, Ernest Gonzalez, Alan Manson, Arnold Kapnick, Jean David, Bea Blau, Herb Henry, Pierino Mascarino, Dorothy Nuehert — **p.**: Maurice, Lois Rosenfield per Anja Films — **pa.**: Bill Badalato - **o.**: U.S.A., 1973 — **di.**: C.I.C. – **dr.**: 95'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 133

Batte il tamburo lentamente — v. **Bang the Drum Slowly**

Big Bus, The (Il fantabus) – **r.**: James Frawley – **asr.**: Mel Efros, Chirs Christenberry, Victor Hsu · **s., sc,.**: Fred Freeman, Lawrence J. Cohen – **f.** (Panavision, Colore): Harry Stradling jr. — **scg.**: Joel Schiller — **c.**: Maianna Elliot — **mo.**: Edward Warschilka — **m.**: David Shire — **ca.**: «You're Just in Love» di Irving Berlin; «Everything's Coming Up Roses» di Stephen Sondheim, Jule Styne; «Tangerine» di Victor Schertzinger, Johnny Mercer; «That Old Black Magic» di Harold Arlen, J. Mercer; «Moon River» di Henry Mancini, J. Mercer; «Also Sprach Zarathustra» di Richard Strauss - **int.**: Joseph Bologna (Dan Torrance), Stockard Channing (Kitty Baxter), John Beck («Schianto»), Rene Auberjonois (Padre Kudos), Ned Beatty (Shorty Scotty), Bob Dishy (Dottor Kurtz), Jose Ferrer (Ironman), Ruth Gordon (la vecchina), Harold Gould (prof. Baxter), Larry Hagman (dottore del parcheggio), Sally Kellerman (Sybil Crane), Richard Mulligan (Claude Crane), Lynn Redgrave (Camille Levy), Richard B. Shull (Emery Bush), Stuart Margolin (Alex), Howard Hesseman (Jack), Mary Wilcox (Mary Jane Beth Sue), Walter Brooke (sig. Ames), Vic Tayback (Goldie), Murphy Dunne (Tommy Joyce), Raymond Guth, Miriam Byrd-Nethery, Dennis Kort, James Jeter, Vito Scotti, Harry Holcombe, Morgan Upton, Dan Barrows, Della Thomas, Jess Nadelman, Michael W. Schwartz, Selma Archerd, Chuck Bergansky, Joe Brooks, Alex A. Brown, Bart Carpinelli, Richard Crystal, Jerry De Wilde, David Essex, Karalee Fenske, Mickey Fox, Harry Frazier, Laurie Hagen, An Tsan Hu, Gregory C. Johnson, Walter Lott, Vincent Milana, Judy Motulsky, Erin Kathleen O'Reilli, Nick Pellegrino, Eugenie Ross-Leming, Cynthia Szigeti, Ann Weldon, Bert Williams, Andrew Winner, Carol Worthington -- **dp.**: Phil Rawlins -- **pe.**: Michael Phillips, Julia Phillips – **p.**: Fred Freeman, Lawrence J Cohen per Cohen & Freeman-Phillips - **o.**: U.S.A., 1976 -- **di.**: C.I.C. - **dr.**: 89'

Bijoux de famille, Les (Autista per signore) – **r.**: Jean-Claude Laureux – **asr.**: René Coudere **s., sc.**: Michel Parmentier **f.** (Eastmancolor): Jean Orjollet **scg.**: Corinne Jory – **mo.**: Emmanuelle Castro – **m.**: Maurice Lecoeur - **int.**: Françoise Brion (Hélène Lafitte), Corinne O'Brian (Juliette), Dorian Gray [Elizabeth Graine] (Marianne Lafitte), Gaetan Blum (Antoine Lafitte), Alexandre Rignault (Edmond Lafitte), Frédérique Baralle (Nina), Marcel Fortin(Marcel), Jean-Gabriel Nordmann (Julien), Jacqueline Staup (Victoria), Yves-Marc

Gilbert (Mr. Dubarry) André Chaumeau (padre Lauprey), Brigitte de Borghese (Lola), Katy Amaizo (Lila), Jill Lucas, Viviane Lucas – **dp.**: Donatienne Desmarestz, Patrick Desmarestz – **p.**: Vincent Malle per VMP-FFCM **o.**: Francia, 1974 **di.**: Stefano Film – **dr.**: 80'.

Bobbie Jo and the Outlaw (Il mondo violento di Bobbie Jo ragazza di provincia) – **r.**: Mark L. Lester – **asr.**: Dennis Jones – **s., sc.**: Vermon Zimmerman – **f.** (Colore): Stanley Wright **scg.**: Mike Levesque – **mo.**: Michael Luciano – **m.**: Barry Devorzon – **int.**: Marjoe Gortner (Lyle Wheeler), Lynda Carter (Bobbie Jo James), Merrie Lynn Ross (Pearl James), Jesse Vint (Slick Callahn), Belinda Balaski (Essie Beaumant), Gene Drew (sceriffo Hicks), Peggy Stewart (Hattie James), Gerrit Graham (Magic Ray), John Durren (Gance), Virgil Frey (Joe Grant), Joe Toledo (indiano), – **p.**: Mark L. Lester per American Int. Pictures – **o.**: U.S.A. 1975 – **d.**: Titanus – **dr.**: 90'.

Bruce Lee superdrago - v. **Bruce Lee Wee Miss You**

Bruce Lee Wee Miss You (Bruce Lee superdrago) – **r.**: Leekong Cheung – **f.**: (Technicolor, Techniscope) – **int.**: Lei Hsiao Lung, Chen Pei Ling, Ou-Yang Chung, Lung Fei, Saw Mou, Ou-Yang Hui - **p.**: Spectacular - **o.**: U.S.A. – **di.**: William (reg.) – **dr.**: 90'.

Caccia zero terrore del Pacifico – v. **Ozora no Samurai**

Cattive abitudini – v. **Nasty Habtis**

Chinese Dragon, The (La tigre di Hong Kong) **r.**: Chang I – **s., sc.**: Chen Kou, Ching Yun – **f.** (Technicolor): Cheun Hsi Lu – **int.**: Chang I, Yueh Yang, Chang Feng, Lin Feng Chiang, Li Hung, Lung Fei, Fan Tie Ya, Chen Hsini **p.**: Chang Chien Shen per Chang Chien Shen Production – Yen Wu Tung – **o.**: Hong Kong, 1974 - **di.**: Telemondo (reg.) - **dr.**: 87'.

Comme un boomerang / Il figlio del gangster – **r., s.**: José Giovanni **ad., d., sc.**: J. Giovanni, Alain Delon – **f.** (Eastmancolor): Pierre-William Glenn – **scg.**: Willy Holt – **mo.**: François Yauet, Paolo Wochiecievich – **m.**: Georges Delerue - **int.**: Alain Delon, Carla Gravina, Charles Vanel, Pierre Maguelon, Suzanne Flon, Louis Julien, Dora Doll, Rino Bolognesi, Christian de Tiliere **dp.**: Ludmilla Goulian - **pe.**: Ralph Baum – **p.**: R. Danon, A. Delon per Lira Films-Adel Productions, Parigi/Filmes, Roma – **o.**: Francia-Italia, 1976 – **di.**: Titanus . **dr.**: 85'

Cousin cousine (Cugino cugina) – **r.**: Jean-Charles Tacchella – **asr.**: Jacques Fraenkel, Daniel Wuhrmann, Ginette Tacchella – **s., sc.**: J - Ch. Tacchella, Danièle Thompson - **f.** (Eastmancolor): Georges Lendi, Eric Faucherre, Michel Thiriet **c.**: Jeannine Vergne – **mo.**: Agnès Guillemot, Marie-Aimée Debril, Juliette Welfling – **m.**: Gérard Anfosso – **int.**: Marie-Christine Barrault (Marthe), Victor Lanoux (Ludovic), Marie-France Pisier (Karine), Guy Marchand (Pascal), Ginette Garcin (Biju), Sybil Maas (Diane), Jean Herbert (Sacy), Pierre Plessis (Gobert), Catherine Verlor (Nelsa), Hubert Gignoux (Thomas), Anna Gaylor, Marguerite Grimprel, Marie-Paul Juordan, Sébastien Lebeaut, Etoile Gomez, Paul Handford, Catherine Laborde, Gèrard Lamaire, Annick le Moal, Suzy Marquis, Ginette Mathieu, Rosine Rochette, Catherine Stermann, Jan

Madd, Monique Martin, Dominique Mignon, Monique Saintey, Philippe Yezıglian, Françoise Caillaud, Catherine Day, Maité Delamare, Alain Doutey, Véronique Dancier, Carine Delamare, Emmanuel Dessablet, Pierre Forget — **dp.**: Dominique Lallier — **p.**: Bertrand Javal per Films Pomereu-Gaumont · **pa.**: Roger Morand — **o.**: Francia, 1975 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 92'.

Cría cuervos (Cria cuervos) — **r.**: Carlos Saura — **m.**: Federico Mompour — **o.**: Spagna, 1975 — **di.**: P.A.C.

V recensione di Guido Cincotti in questo fascicolo a p. 134 e altri dati in «Bianco e Nero» 1976, nn. 7/8, p. 16.

Cugino cugina — v. **Cousin cousine**

Cuore semplice, Un — **r.**: Giorgio Ferrara — **ar.**: Giampiero Ricci, Robert Kleyn **asr.**: Bianca De Sanctis, Mario Serra — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Gustave Flaubert **ad., sc.**: Cesare Zavattini — **f.** (Eastmancolor): Arturo Zavattini **scg.**: Gianni Silvestri — **arr.**: Mariangela Capuano — **c.**: Raimonda Gaetani — **mo.**: Roberto Perpignani — **m.**: Franco Mannino, eseguita da Pavel Kogan (al violino), F. Mannino (al pianoforte) — **int.**: Adriana Asti (Felicita), Joe Dallesandro (Teodoro), Alida Valli (vedova Obin), Tina Aumont (Verginia), Alberto Asti (Paolo), Ugo Bologna, Pierangelo Civera, Elvira Cortese, Filippo Degara, Laura De Marchi, Carlo De Mejo, Antonio Falsi, Fabio Fiorda, Germano Lombardi, Mario Maranzana, Alessandro Monti, Alessandra Muscetta, Anna Muscetta, Sabina Muscetta, Jole Silvani, Leonardo Treviglio, Loris Zanchi — **dp.**: Loretta Bernabei — **p.**: Cooperativa Nashira per Ital Noleggio Cinematografico — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Ital Noleggio Cinematografico — **dr.**: 105'.

Dedicato a una stella — **r.**: Luigi Cozzi — **s.**: Sonia Molteni — **sc.**: L. Cozzi, Daniele Del Giudice, S. Molteni — **f.** (Technicolor): Roberto D'Ettore Piazzoli — **scg.**: Ettora D'Ettore — **mo.**: Angelo Puri — **m.**: Stelvio Cipriani — **int.**: Richard Johnson (Richard Lasky), Pamela Villoresi (Stella), Maria Antonietta Beluzzi, Leonardo Della Giovanna, Giorgio Gargiulo, Daniela Lattaioli, Riccardo Cucciolla, Francesco D'Adda — **p.**: Mario Cotone per A-Esse Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Euro International Films — **dr.**: 95'.

Démoniaques, Les (L'isola delle demoniache) — **r., s., ad., sc., d.**: Jean Rollin — **f.** (Panoramica, Colore): Jean-Jacques Renon — **scg.**: Jio Berk - **mo.**: Michel Patient **m.**: Pierre Raph — **int.**: Joëlle Coeur, Lieva Lone, Patricia Hermenier, John Rico, Willy Braque, Paul Bisciglia, Louise Dhour, Benzimet, Yves Collignom, Isabelle Copejeans, Mireille Dargent — **p.**: Lionel Wallman per Nordia Films Les Films A.B.C., Parigi/Général Films, Bruxelles — **o.**: Francia-Belgio, 1973 — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

Demonio nel cervello, Il — **r., s., sc.**: Marco Masi — **f.** (Panoramica, Colore): Emilio Varriono **mo.**: C. Orecchia Lo Grilli — **m.**: C.A M. - **int.**: Serenella Valzania [Cristina Borghi], Giuri Luigia, Antonio Maimone, Pietro Fabiani [Peter Fabiani], Robert Marrow — **p.**: Lucky **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Reak (reg.) · **dr.**: 90'.

Diabolicamente... Letizia **r., s., sc.**: Salvatore Bugnatelli · **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Remo Crisanti **mo.**: Piera Bruni - **m.**: Giuliano Sorgini **int.**:

Franca Gonella (Letizia), Gabriele Tinti , Magda Konopka, Gianni Dei, Xirio Papas, Ada Pometti, Karin Fiedler, Angelo Rizieri, Cesare Di Vito, Giorgio Pugnatelli **p.**: B.R.C. International Films — **o.**: Italia, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 95'.

Diamante Lobo — **r.**: Frank Kramer (Gianfranco Parolini) — **s.**: John Fonseca — **sc.**: F. Kramer — **f.**: (Telecolor): Sandro Mancori — **mo.**: Manlio Camastro — **m.**: Sante Maria Romitelli — **int.**: Lee Van Cleef, Jack Palance, Richard Boone, Sibil Danning, Leif Garret, Robert Lipton — **p.**: Golan-Globus — **o.**: Israele-Italia, 1976 — **di.**: Maxi (reg.) — **dr.**: 95'.

Disposta a tutto — **r., s.**: Giorgio Stegani — **sc.**: G. Stegani, Roberto Gianviti — **f.** (Telecolor): Sandro Mancori — **scg.**: Vincenzo Bulgarelli — **mo.**: Mario Gargiulo — **m.**: Gianni Marchetti — **int.**: Bekim Fehmiu, Eleonora Giorgi, Laura De Marchi, Barbara Magnolfi, Vittorio Duse, Marisa Bonolis, Felicita Fani, Gloria Serbo — **p.**: Danilo Marciani, Arcangelo Picchi per ATA Cine TV Productions — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Stefano Film — **dr.**: 106'.

Dove volano i corvi d'argento — **r.**: Piero Livi — **ar.**: Antonio Altieri — **s., sc.**: Aldo Serio, P. Livi, Adriano Asti, Delia La Bruna — **f.** (Vistavision, Colore): Angelo Bevilacqua — **scg., c.**: Massimo Bologaro — **mo.**: Maurizio Tedesco — **m.**: Claudio Tallino — **int.**: Jenny Tamburi (Giovannangela), Corrado Pani (Istévene), Flavio Bucci (Simbula), Renzo Montagnani (Maineddu), Regina Bianchi (la madre), Giampiero Albertini (il padre), Cristiano Censi (Don Lussu), Mariangela Giordano (Basilia), Paolo Malco (Podda), Massimo De Rossi (Stintino), Piero Gerlini (il maresciallo), Nino Fuscagni (il magistrato), Giovanni Vannini (il sindaco), Gino Usai (il killer), Renato Guerra (il brigadiere) — **dp.**: Ugo de Lucia — **p.**: Universale Cinetelevisiva — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Italnoleggio Cinematografico — **dr.**: 95'.

Dudino il supermaggiolino — v. **Verrückteste Auto der Welt, Das**

Due superpiedi quasi piatti, I — **r.**: E.B. Clucher [Enzo Barboni] — **asr.**: Victor Tourjansky — **s., sc.**: E.B. Clucher [E. Barboni] — **f.** (Eastmancolor, Technospes): Claudio Cirillo — **scg.**: Enzo Bulgarelli — **c.**: Luciano Sagoni — **mo.**: Eugenio Alabiso — **m.**: Guido e Maurizio De Angelis — **int.**: Terence Hill [(Mario Girotti] (Matt Kirby), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Wilbur Walsh), David Huddleston (cap. McBride), Luciano Catenacci (Fred «Curly» Cline), Laura Gemser (Susy Lee), Luciano Rossi («Geronimo»), Luigi Casellato, Edy Biagetti, Jill Flanter, April Cloud, Riccardo Pizzuti, Giancarlo Bastianoni, Claudio Ruffini, Roberto Messina, Franco Daddi, Mino Daddi, Renzo Pevarello, Rocco Lerro, Giovanni Ukmar, Giovanni Cianfriglia, Aaron Hyman, Fred Yuen, Robert Banci, Ernie Laine, Harlan Sax, Abbey Wine, Bob Aiello, Ken Geoffries, Buck Anderson, Ezio Marano, David Leighton, J.J. Wilson, Nu Yen, Emilio Dellepiane, John Dalton, Robert Dell'Acqua, Duilio Olmi — **dp.**: Vittorio Galiano — **p.**: Tritone Cinematografica — T.O.T.A. — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: CIDIF — **dr.**: 112'.

El Macho — **r.**: Marcello Andrei — **s.**: Fabio Pittorru — **sc.**: F. Pittorru, Augusto Finocchi, M. Andrei — **f.** (Technospes, Gevacolor): Luciano Trasatti — **mo.**: Otello Colangeli — **m.**: Marcello Ramoino — **int.**: Carlos Monzon (Kid El Macho), Malisa Longo, Susanne Jimenez, Benito Stefanelli, Bruno Di Luia, Giuseppe

Castellano, George Hilton – **p.**: Riccardo Billi per S.B. – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: C.I.A. – dr.: 110'.

Emanuelle in America – **r.**: Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] – **s.**: Ottavio Alessi, Piero Vivarelli – **sc.**: Maria Pia Fisco – **f.** (Eastmancolor): A. Massaccesi – **scg.**: Mario Dentici – **c.**: Luciana Marinucci – **mo.**: Vincenzo Tomassi – **m.**: Nico Fidenco – **dm.**: G. Dell'Orso – **int.**: Laura Gemser (Emanuelle), Gabriele Tinti, Roger Browne, Paola Senatore, Riccardo Salvino, Maria Piera Regoli, Matilde Dell'Aglio, Stefania Nocilli, Lars Bloch, Giulio Bianchi, Efrem Appel, Carlo Foschi, Maria Renata Franco, Giulio Massimini – **dp.**: Fabrizio De Angelis – **p.**: Fida – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Fida International Films – **dr.**: 90'.

Emmanuelle II, l'anti-vierge (L'antivergine) – **r.**: Francis Giacobetti – **asr.**: Philippe Monnier, Claude Gorsky – **s.**: basato su un romanzo di Emmanuelle Arsan – **ad.**: Bob Elia – **d.**: Gérard Brach – **sc.**: F. Giacobetti, B. Elia, Patrick Aubrée – **f.** (Panavision, Eastmancolor): Robert Fraisse – **scg.**: François De Lamothe – **mo.**: Marie Sophie Dubus – **m.**: Francis Lai – **dm.**: Christian Gaubert – **ca.**: «L'amour d'aimer» di F. Lai, C. Desage, L. Carrier, cantata da Sylvia Kristel – **int.**: Sylvia Kristel (Emmanuelle), Umberto Orsini (Jean), Catherine Rivet (Anna-Maria), Frédéric Lagache (Christopher), Caroline Laurence (Ingrid), Florence Lafuma (Laura), Venantino Venantini (Paolo Player), Henri Czarniac, Claire Richard, Tom Clark, Christiane Gibelin, Eva Hamel, Laura Gemser, N'Guyen Thanh Truc – **dp.**: Jean-Roch Rognoni, Maurice Muller – **p.**: Yves Rousset-Rouard per Trinacra Films-Orphée Productions – **pa.**: Philippe Modave – **o.**: Francia, 1975 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 87'.

E' nata una stella – v. **Star Is Born, A**

Fantabus, Il – **Big Bus, The**

Febbre di donna – v. **Fiebre**

Fiebre (Febbre di donna) – **r.**: Armando Bo – **asr.**: Rodolfe Gago – **s., sc.**: A. Bo – **f.** (Eastmancolor): Américo Hoss – **c.**: Paco Jamandreu – **mo.**: Rosalino Caterbetti – **m.**: Jorge Leone – **ca.**: Carlos Alonso – **int.**: Isabel Sarli (Sandra), Armando Bo (José Maria), Juan José Miguez (Roberto), Santiago Gómez Cou, Claude Marting, Adelco Lanza, Hugo Telechea, Julio Herrera – **dp.**: Juan Pitran – **p.**: SIFA – **o.**: Argentina, 1972 – di.: Regionale – **dr.**: 83'.

Figlio del gangster, Il – v. **Comme un boomerang**

Fraülein Kitty – **r.**: Patrice Rumme [P. Rhomm] – **s., sc.**: D. Falk, P. Rumme – **f.** (Telecolor): Michel Rocca – **mo.**: David Slade – **int.**: Claudine Beccarie, Malisa Longo, Patrizia Gori, Jules Mathau, Pamela Stafford – **p.**: Diego Spataro, Franco Lo Cascio , Daniel Lesoeur per Patrizia Cinematografica/Ars Film – **o.**: Italia-Francia, 1977 – **d.**: C.I.A. – **dr.**: 90'.

Fun with Dick and Jane (Non rubare... a meno che non sia assolutamente necessario) – **r.**: Ted Kotcheff – **asr.**: Charles Okun, Michael F. Grillo – **s.**: Gerald Gaiser – **sc.**: David Giler, Jerry Belson, Mordechai Richler – **f.** (Metrocolor): Fred J. Koenekamp – **scg.**: Ronald Hobbs – **c.**: Donfeld – **mo.**:

Danford B. Greene, Michael Collins - **m.**: Ernest Gold - **ca.**: «Ahead of the Game» di The Movies, eseguita dagli autori - **int.**: George Segal (Dick Harper), Jane Fonda (Jane Harper), Ed McMahon (Charlie Blanchard), Dick Gautier (dr. Will), Allan Miller (direttore istituto di prestito), Hank Garcia (Raoul Esteban), John Dehner, Mary Jackson (genitori di Jane), Walter Brooke (sig. Weeks), Sean Frye (Billy Harper), Maxime Stuart (segretaria di Blanchard), Fred Willard (Bob), John Brandon (Pete Winston), Burke Byrnes (Roger), William Callaway, James Jeter, Selma Archerd, Jean Carson, Richard Crystal, Ji-Tu Cumbuka, Thayer David, Cora Lee Day, Jon Christian Erickson, Art Evans, Richard Foronjy, Louis Guss, Harry Halcombe, Darrow Igus, Dewayne Jessie, j. Rob Jordon, Richard Karron, Richard Keith, Robert Lussier, Edward Marshall, Jimmy Martinez, Santos Morales, Isaac Ruiz, Mickey Morton, Tom Peters, William Pierson, Anne Ramsey, Thalmus Rasulala, Joan Spiga, Debi Storm, Gloria Stroock – **dp.**: Hal W. Polaire – **p.**: Peter Bart, Max Palevsky per A. Bart-Palevsky Production-Columbia – **pa.**: Marion Segal - **o.**: U.S.A. 1976 **di.**: Ceiad Comumbia – **dr.**: 95'.

Fury (Le nuove avventure di Furia) – **r.**: Lesley Selander, Sidney Salkow – **s., sc.**: Robert Bailey, Art Browne, Irving Cummings, Hugh King – **f.** (Bianco e Nero): Kenneth Reak – **mo.**: Monica Collingwood, Herbert R. Hoffman - **m. (aggiunta)**: Guido e Maurizio De Angelis, Albertelli – **int.**: Bobby Daimond (Joey), Peter Graves (Jim), William Fawcett (Pete), Jimmy Baird – **p.**: I.T.C. – **o.**: Gran Bretagna, 1950 – **di.**: Titanus - **dr.**: 115'.

Futureworld (Futureworld 2000 anni nel futuro) – **r.**: Richard T. Heffron – **asr.**: Robert Koster, Jan Lloyd – **s., sc.**: Mayo Simon, George Schenck – **f.** (Metrocolor): Howard Schwartz, Gene Polito – **scg.**: Trevor Williams – **c.**: Ann McCarthy – **mo.**: James Mitchell – **int.**: Peter Fonda (Chuck Browning), Blythe Danner (Tracy Ballard), Arthur Hill (Duffy), Yul Brynner (Gunslinger:, John Ryan (dr. Schneider), Stuart Margolin (Harry), Jim Antonio (Ron), Robert Cornthwaite (sig. Reed), Angela Greene (signora Reed), Darrell Larson (Eric), Nancy Bell (Erica), John Fujioka (sig. Takaguchi), Dana Lee (aiutante sig. Takaguchi), Burt Conroy (gen. Karnovski), Dorothy Konrad (sig.na Karnovski), Alex Rodine (uomo KGB), Allen Ludden, Joanna Hall, Judson Pratt, Andrew Masset, James Connor, Ray Holland, Mike Scott, Ed Geldard, David Perkins, Charles Krohn, Hirsch Scholl, Barry Gilmore, Catherine McClenny, Barry Gremillion, Jim Everhart, Jan Cobbler, Howard Finch – **dp.**: Marty Hornstein – **pe.**: Samuel Z. Arkoff **p.**: Paul N. Lazarus III, James T. Aubrey per Aubrey Company-Paul N. Lazarus III-American International Picture – **o.**: U.S.A., 1976 **di.**: Eureka Distribuzione - **dr.**: 104'.

Gamera vs. Guiron (King Kong contro Godzilla) - **r.**: Terence Flash – **s., sc.**: Fumi Takahashi - **f.** (Colore): Akira Kitazaki - **mo.**: T. Flash - **m.**: Shunsuke Kikuchi - **int.**: Miyuki Akiyama, Christopher Murphy, Yuko Hamada - **p.**: Daiei Motion Picture – **o.**: Giappone **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Gota de sangre para morir amando, Una (I vizi morbosi di una giovane infermiera-Blu notte: appuntamento shock) – **r.**: Eloy de Layglesia – **s., sc.**: José Luis Garcia, Antonio Artero, Antonio Fos, E. de Layglesia – **f.** (Technoscope, Eastmancolor): Francisco Fraile – **scg.**: Eduardo Torre de la Fuente - **mo.**: Jose Luis Matesanz – **m.**: Georges Garvarentz – **int.**: Sue Lyon (Anna), Chris Mitchum (David), Jean Sorel (Victor), Ramon Pons, Alfredo Al-

ba, David Carpenter, Charly Bravo, Antonio Del Real – **p.**: José Frade – **o.**: Spagna, 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Happy Birthday, Wanda June (Una vampata di vergogna) – **r.**: Mark Robson – **asr.**: Harry Caplan, Murray Schwartz – **s., sc.**: Kurt Vonnegut jr., basato sulla commedia omonima – **f.** (Technicolor): Fred Koenekamp – **scg.**: Boris Leven – **c.**: Michael Woulfe – **mo.**: Dorothy Spencer – **int.**: Rod. Steiger (Harold Ryan), Susannah York (Penelope Ryan), George Grizzard (dott. Norbert Woodley), Don Murray (Herb Shuttle), William Hickey (Looseleaf Harper), Steven Paul (Paul Ryan), Pamelyn Ferdin (Wanda June), Pamela Saunders (Mildred Ryan), Louis Turenne (magg. von Kinigswald), C.C. Whitney (signora Kestenbaum), Lester M. Goldsmith (Kestenbaum) – **p.**: Lester Goldsmith per The Filmakers Group-Sourdough Ltd. – Red. Lion Productions – **o.**: U.S.A., 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 98'.

Husfrauen reporter intern (Vizi e peccati delle donne nel mondo) – **r.**: Ernst Hofbauer – **s., sc.**: Werner P. Zibazo – **f.**: (Cinerama, Colore) – **int.**: Anne Libert, Philippe Gasté, Gernot Möhner, Horst Keitel – **p.**: TV 13 Production – **o.**: Germania Occ., 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Infidèles, Les (Le sensuali) – **r., s., sc.**: Daniel Daert – **f.** (Panoramica, Technicolor): Georges Strouvé – **mo.**: Madeleine Dedieu, Anne Marie Berreby – **m.**: Richard Eldwyn – **int.**: Patrice Pascal, Laure Moutoussany, Catherine Casan, Michelle Perello, Pierre Forget, Gilda Arancio, Alice Arno, Martine Azencot, Anne Bodin, Laurent Bruzzone – **p.**: Réda Productions – **o.**: Francia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 75'.

Isola delle demoniache, L' – v. **Démoniaques, Les**

I Will... I Will... for Now (Sí, sí... per ora) – **r.**: Norman Panama – **asr.**: Daniel J. McCauley, Henry Lange Jr. – **s., sc.**: N. Panama, Albert E. Lewin – **f.** (Panavision, Technicolor): John A. Alonzo – **scg.**: Fernando Carrere, Robert Signorelli – **c.**: Dorothy Jeakins – **mo.**: Robert Lawrence - **m.**: John Cameron – **ca.**: «I Will, I Will... for Now» di George Barrie, Bob Larimer, cantata da Richard Glasser; «If We Try» di G. Barrie, Sammy Cahn, cantata da Marti McCall – **int.**: Elliott Gould (Leslie Bingham), Diane Keaton (Katie Bingham), Paul Sorvino (Lou Springer), Victoria Principal (Jackie Martin), Warren Berlinger (Steve Martin), Candy Clark (Sally), Robert Alda (dr. Magnus), Madge Sinclair (dr. Williams), Carmen Zapata (Maria), George Tyne (dr. Morrison), Helen Funai (Miss Ito), Sheila Rogers (Miss Donovan), Michele Clinton (Hildy), Lou Tiano (Ted Davis), Alvin Lum (impiegato aviolinea), Charles Herbert, James Brown, David Bowman, Ron Cummins, Andy Murphy, Sel Skolnik, Renata Vanni, Catherine Jacoby – **dp., pe.**: Doc Erikson – **p.**: George Barrie per Brut Productions – **pa.**: C.O. Erikson – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 100'.

Kakkientruppen – **r.**: Franco Martinelli – **s.**: Carlo Veo – **sc.**: Marino Girolami, C. Veo – **f.** (Telecolor): Fausto Zuccoli – **mo.**: Vincenzo Tomassi – **m.**: Renato Serio – **int.**: Gianfranco D'Angelo, Lino Banfi, Oreste Lionello, Ric, Gian, Florence Barnes, Francesco De Rosa, Francesco Mulé, Ugo Fangareggi, Daniele

Dublino, Luciana Turina, Mario Carotenuto – **p.**: Kristal Film **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr**:. 90'.

King Kong contro Godzilla – v. **Gamera vs. Guiron**

King of Marvin Gardens, The (Il re dei giardini di Marvin) – **r.**: Bob Rafelson **asr.**: Tim Zinnemann. Michael Haley, Joe Ellis – **s.**: B. Rafelson, Jacob Brackman **sc.**: J. Brakman – **f.** (Eastmancolor): Laszlo Kovacs **scg.**: Toby Carr Rafelson – **mo.**: John F. Link - **m.**: Synchrofilm Inc. – **int.**: Jack Nicholson (David Staebler), Bruce Dern (Jason Staebler), Ellen Burstyn (Sally), Julia Anne Robinson (Jessica). Benjamin «Scatman» Crother (Lewis), Charles Lavine (il nonno), Arnold Williams (Rosko), John Ryan, Sully Boyar, Joshua Mostel, William Pabst, Gary Goodrow, Imogene Bliss, Ann Thomas, Tom Overton, Maxwell «Sonny» Goldberg, Van Kirksey, Tony King, Jerry Frujikawa, Conrad Yama, Scott Howard, Henry Foehl, Frank Hatchett, Wyetta Turner – **pe.**: Steve Blauner – **p.**: B. Rafelson per BBS **pa.**: Harold Scheider – **o.**: U.S.A., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

V. recensione di Massimo Mida in questo fascicolo a p. 137

Madron (La valle dei Comanche) – **r.**: Jerry Hopper – **asr.**: Gus Agosti, Louis Goldman – **s.**: Leo McMahon **sc.**: Edward Chappel, L. McMahon **f.**: (Eastmancolor): Marcel Grignon, Adam Greenberg **mo.**: Renzo Lucidi – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Richard Boone (Madron)), Leslie Caron (suor Maria Elena alias Antoinette), Sam Red (Gabi), Paul Smith (Gabe), Aharon Opale (cantante), Yaakov Banai, Sami Shmueli, Mosko Alkalay, Avraham Pelta, Willy Gafni – **p.**: Emanuel Henigman, Eric Weaver per 4 Star Excelsion/Zev Braun Prod. – **o.**: U.S.A. - Israele, 1970 - **di.**: D.I.S. – **dr.**: 85'.

Maggio 68 – v. **Mai 68**

Mai 68 (Maggio 68) - **r.**: Gudie Lawaetz – **f.** (Bianco e Nero, Colore): Jean Orsollet, Charley Recors – **mo.**: Eric Pluet – **m.**: Philippe Arthuys – **intervistati:** Pierre Vianson-Ponte, Pierre Mendès-France, Maurice Clavel, Daniel Cohn-Bendit (Dany il rosso), Rudolf Dutsche (Rudi il rosso), Jean-Louis Bonault (la cinese), Alain Krivine, Charles De Gaulle, François Mauriac, François Mitterrand, Christian Fouchet, Alain Geismar, Pierre Grappin, Maurice Grimaud, Alfred Kastler, Pierre Krieg, Alain Krivine, Pierre Lefranc, Edmond Maire, Gérard Monate, Georges Séguy – **pe.**: Jérôme Kanapa – **o.**: Francia, 1974 – **di.**: Monate, Georges Séguy – **pe.**: Jérôme Kanapa – **p.**: V.M. Productions-Fremar-Enterprises – **o.**: Francia, 1974 – **di.**: D.C.N. – **dr.**: 190'.

Marito per Tillie, Un v. **Pete 'n' Tillie**

Mondo violento di Bobbie Jo ragazza di provincia, Il - v. **Bobbie Jo an the Outlaw**

Muhammad Ali the Greatest (Muhammad Alí il piú grande - La storia di Cassius Clay) – **r., s., sc.**: William Klein – **f.** (Bianco e Nero, Colore): W. Klein, E. Becher, P. Wyrs, R. Suzuki – **mo.**: Eva Zora, Francine Gruber, Isabelle Rathery – **m.**:Mickey Baker, Umban, Wac – **int.**: Muhammad Alí [Cassius Clay], George Foreman, Malcom X, Sonny Liston, Joe Louis, Frazier, Norton ed altri pugili – **p.**: Films Paris -New York **o.**: U.S.A. - Francia, 1964-1974 – **di.**: I.N.D.I.E.F. – **dr.**: 98'.

Nasty Habits (Cattive abitudini) – **r.**: Michael Lindsay-Hogg – **asr.**: Ariel Levy, Jonathan Sanger – **s.**: basato sul romanzo «The Abbess of Crewe» di Muriel Spark – **sc.**: Robert J. Enders – **f.** (Technicolor): Douglas Slocombe – **scg.**: Robert Jones, Harry Cordwell – **c.**: Babs Gray – **mo.**: Peter Tanner – **m.**: John Cameron – **int.**: Glenda Jackson (Suor Alexandra), Melina Mercouri (Suor Gertrude), Geraldine Page (Priora Walburga), Sandy Dennis (Suor Winifred), Anne Jackson (vice Priora Mildred), Anne Meara (Suor Geraldine), Susan Penhaligon (Suor Felicity), Edith Evans (Badessa Hildegarde), Jerry Stiller (il padre Gesuita), Rip Torn (frate Maximilian), Eli Wallach (il Monsignore), Suzanne Stone (Suor Bathildis), Peter Bromilow (frate Baudouin), Shane Rimmer, Harry Ditson, Oliver Maguire, Chris Muncke, Alick Hayes, Bill Reimbold, Anthony Forrest, Mike Douglas, Bill Jorgenson, Jessica Savitch, Howard K. Smith – **dp.**: Denis Johnson, Dick Stenta – **pe.**: George Barrie – **p.**: Robert J. Enders per Bowden Production - Brut Productions – **pa.**: Gordon L. T. Scott – **o.**: Gran Bretagna, 1976 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 90'.

Non rubare... a meno che non sia assolutamente necessario – v. **Fun with Dick and Jane**

Nuove avventure di Furia, Le – v. **Fury**

Onze mille verges, Les/Storie immorali di Apollinaire – **r.**: Eric Lipmann – **asr.**: Patrick Jamain, Catherine Saint-Martin, Daniel Daujon – **s.**: basato su racconti di Guillaume Apollinaire – **ad., d.**: E. Lipmann – **sc.**: E. Lipmann, Bernard Lapeyre – **f.** (Eastmancolor): Bernard Joliot – **scg.**: Claude Pignot – **mo:**. Renée Lichtig – **m.**: Michel Colombier – **int.**: Yves-Marie Maurin (Romain), Florence Cayrol (Florence), Nathalie Zeiger (Madeleine), Jenny Arasse (Natacha), Marion Game (Hélène), Bernadette Robert (Alexine), Anne Varèse (Estelle), Martine Azencot (Françoise), Laurence Imbert (bambinaia), Martine Capdevielle (Wanda), Claudine Bird (Nadège), Anna Gladyssek (Haydin), Sylvain Levignac, Pierre Frag, Guy Bertil, Louis Navarre, Bernadette Lompret, Van De Duong, Piéral, Michel Francini, Jacques Salvaterra, Richard Thomas, Robert André, Jacques Disses, Jean-Claude Brialy – **dp.**: Jean Marc Garrouste – **p.**: Bernard Lapeyre, Adolphe Viezzi per Planfilm-Films Concordia-Comptoir Français du Film, Parigi/Oceania-Carlo Ponti, Roma– **o.**: Francia-Italia, 1975 – **di.**: Regionale – 92'.

Orestiade africana (già **Appunti per un'Orestiade africana**) – **r.**: Pier Paolo Pasolini –**o.**: Italia, 1970 – **di.**: Dae (reg.).

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1976, (fascicolo interamente dedicato a Pasolini), nn. 1 4, p 213.

Ozora no Samurai (Caccia zero terrore del Pacifico) – **r.**: Seiji Maruyama – **s.**: basato sul romanzo «Samurai» di Saburo Sakai – **sc.**: Katsuya Suzaki – **f.** (Eastmancolor): Rokuro Nishigaki – **m.**: Toshiaki Tsushima – **int.**: Hiroshi Fujioka, Tetsuro Tamba, Taro Shigaki, Takeo Ji – **p.**: Toho Company – **o.**: Giappone, 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

Padroni della città, I – **r., s.**: Fernando Di Leo – **sc.**: F. Di Leo, Peter Berling – **f.** (Vistavision, Eastmancolor): Erico Menczer – **mo.**: Amedeo Giomini – **m.**: Luis Enriquez Bacalov – **int.**: Jack Palance, Al Cliver, Harry Baer, Gisella Hahn, Enzo Pulcrano, Roberto Reale, Edmund Purdom, Vittorio Caprioli – **p.**:

Armando Novelli per Daunia 70/Seven Star Film — **o.**: Italia-Germania Occ., 1976 — **di.**: Overseas — **dr.**: 95'.

Passagers, Les/Viaggio di paura — **r.**: Serge Leroy — **asr.**: Jean-Pierre Vergne, Yves Krier, Josette Santini — **s.**: basato sul romanzo «Shattered» di K.R. Dwyer — **ad., sc.**: Christopher Frank, S. Leroy — **d.**: Ch. Frank — **f.** (Technicolor): Walter Wottitz, Jacques Assuérus, Patrick Morin — **c.**: Dominique Paulve, Lilian Kirsten Morin — **mo.**: François Ceppi, Catherine Bernard — **m.**: Claude Bolling — **int.**: Jean-Louis Trintignant (Alex), Mireille Darc (Nicole Letessier), Bernard Fresson (Fabio), Adolfo Celi (ispettore Boetani), Richard Costantini (Marc), Francesca Benedetti, Angela Goodwin, Ennio Groggia, Marco Perrin, Georges Audoubert, Yves Barsacq, Rosine Cadoret, Gianfilippo Carcano, Philippe Chaveau, Alberto Cracco, Duccio Dugoni, Riziero Emidi, Olivier Lebeaut, Emilio Leoni, Giancarlo Palermi, André Penvern, Alfio Romanio, Lucio Rosato, Waldenaro Sanna, Magda Schiro, Raffaele Sparanero, Claude Tessier, Wanda Tucci — **dp.**: Jacques Pignier, Roland Jacob, René Brun, Alma Belard, Giuliano Principato, Fabrizio Sylvestro — **p.**: Léo L. Fuchs per Viaduc Productions-Trianon Productions, Parigi/PIC, Roma — **pa.**: Pierre Darcay, Umberto Sambuco — **o.**: Francia-Italia, 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 100'.

Pete 'n' Tillie (Un marito per Tillie) — **r.**: Martin Ritt — **asr.**: Phil Bowles — **s.**: basato sul romanzo «Witch's Milk» di Peter De Vries — **sc.**: Julius J. Epstein — **f.** (Panavision, Technicolor): John Alonzo — **scg.**: George Webb — **mo.**: Frank Bracht — **m.**: John T. Williams — **int.**: Walter Matthau (Pete Seltzer), Carol Burnett (Tillie Schlaine), Geraldine Page (Gertrude), Barry Nalson (Burt), Rene Auberjonois (Jimmy Twitchell), Lee H. Montgomery (Robbie), Henry Jones (sig. Tucker), Kent Smith, Philip Bourneuf, Whit Bissell, Timothy Blake — **dp.**: Wallace Worsley — **pe.**: Jennings Lang — **p.**: J. Epstein per Universal — **o.**: U.S.A., 1972 — **di.**: Japad — **dr.**: 90'.

Posa l'osso Morales! Arriva Alleluja — v. **Powderkeg**

Powderkeg (Posa l'osso Morales! Arriva Alleluja) — **r.**: Douglas Heyes — **asr.**: Richard Glassman — **s., sc.**: D. Heyes — **f.** (Metrocolor): John M. Stephens — **scg.**: Malcolm Bert — **mo.**: Russel F. Schoengarth — **m., dm.**: John Andrew Tartaglia, su temi di Hal Hopper — **int.**: Rod Taylor (Hank Bracket), Dennis Cole (Johnny Reach), Fernando Lamas (Chuco Morales), John McIntire (Cyrus Davenport), Luciana Paluzzi (Juanita Sierra-Perez), Michael Ansara (Paco Morales), Tisha Sterling (Beth Parkinson), Reni Santoni (Ricardo Sandoval), Melodie Johnson (Miss Baker), William Bryant (Maj. Bill Buckner), Joe De Santis (Delgado), Jay Novello (Pablo Sandoval), Jim L. Brown, Roy Jenson, Todd Martin, Val De Vargas, Francisco Ortega, Maurice Jara, Frank Ramirez, Charles Gray, Dwayne Grey, John Ragin, Abel Franco, Michael Carr, Patrich Whyte — **dp.**: Sam Manners — **pe.**: Phil Feldman, S. Manners — **p.**: Filmways TV-Rodphi — **pa.**: S. Manners — **o.**: U.S.A., 1971 — **di.**: Regionale — **dr.**: 83'.

Primo tango a Roma — Storia d'amore e d'alchimia — **r.**: Vincent Thomas — **s., sc.**: Enzo Gicca — **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Villa — **mo.**: Giuliano Corso — **m.**: Guycen — **int.**: Leonard Mann, Erika Blanc, Rosalba Neri, Claudia Gravi, Pupo De Luca, Renato Cecilia, Luigi Casellato, Erasmo Lo Presto, Giuseppe Patti, Arnoldo Foà — **p.**: Petra Films — **o.**: Italia, 1973 — **dr.**: Jumbo Cinematografica — **dr.**: 95'.

Providence (Providence) – **r.**: Alain Resnais **asr.**: Florence Malraux, Reynald Lampert – **s.**: David Mercer **sc.**: Michel Breton, Françoise Hardy, J. Claude Cabouret, Claude Serre, Daniel Pierre – **f.** (Colore): Ricardo Aronovitch – **scg.**: Jacques Saulnier - **c.**: Catherine Leterrier – **mo.**: Albert Jurgenson, Jean-Pierre Besnard – **m.**: Miklós Rózsa - **int.**: Samson Fainsilber (il vecchio), Dirk Bogarde (Claud Langham), Cyril Lockman (Dr. Mark Addington), John Gielgud (Clive Langhan), David Warner (Kevin Woodford), Ellen Burstyn (Sonia Langham), Tanya Lopert (Miss Lister), Jiseph Pittoors (un vecchio), Elaine Stritch (Helen Wiener), Denis Lawson (Dave Woodford), Kathryn Leigh-Scott (Miss Boon), Milo Sperber (Jenner), Peter Arne (Nils), Anna Wing (Karen) – **dp.**: Michel Choquet, Antoine Gannagé – **pe.**: Philippe Dussart – **p.**: Yves Gasser, Klaus Hellwig per Action Films/Societé Française de Production-FR3/Citel Films – **pa.**: Lise Fayolle, Juergen Hellwig – **o.**: Gran Bretagna-Francia-Svizzera, 1977 – **di.**: Ital Noleggio Cinematografico – **dr.**: 105'.

V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a p. 140

Quando l'amore non è perversione – r.: Edward Hunt – **f.**: (Eastmancolor) – **int.**: Janice Duval, N. Filan – **p.**: International Cine Holiday – **o.**: U.S.A. – **di.**: International Cine Holiday.

Ragazze pon pon, Le - v. **Swinging Cheerleaders, The**

Rapina... mittente sconosciuto – v. **Special Delivery**

Rat mal, wer heut bei uns schläft... (Le viziosette) – **r.**: Alexis Neve – **s., sc.**: Hans Billian – **f.** (Eastmancolor, Technicolor): Werner M. Lenz **m.**: Heinz Kiessling – **int.**: Ursula von Manescul (la baronessa), Marianne Lebeau (Jennifer), Andrea Rau (Alexandra), Petra Schrieder (Veronika), Heidrun Kussin (madame Sybille), Frank Glaubrecht (Frank Haller), Peter Wesp (Robert), Wilfried Herbst (signor Filoni), Harry Riebauer (Maccaleo Casagrande), Jürgen Rehmann, Peter Thoren, Stefan Matthes, Barbara Peters, Jürgen Wegener, Ingrid Stenger, Herbert Weissbach, Marton Jente – **p.**: Arca-Winston Films – **o.**: Germania Occ., 1969 – **di.**: Regionale - **dr.**: 85'.

Recita, La – v. **Thiasos, O**

Re dei giardini di Marvin, Il – v. **King of Marvin Gardens, The**

Sensuali, Le – v. **Infidèles, Les**

Sfida a White Buffalo v. **White Buffalo, The**

Sí, sí... per ora - v. **I Will... I Will... for Now**

Special Delivery (Rapina... mittente sconosciuto) – **r.**: Paul Wendkos - **asr.**: Gary Daigler, Robert Hargrove, Alan Brimfield **s., sc.**: Don Gazzaniga – **f.** (Colore DeLuxe): Harry Stradling jr. – **scg.**: Jack Poplin, Don Sullivan – **mo.**: Houseley Stevenson – **mo.**: Lalo Schifrin – **int.**: Cybill Shepherd (Mary Jane), Bo Svenson (Jack Murdock), Michael C. Gwynne (Graff), Vic Tayback (Wyatt),

Robert Ito (Mr. Chu), John Quade (Barney), Jeff Goldblum (Snake), Sorrel Booke (Hubert Zane), Mel Scott (Anderson), Phillip R, Allen (Browne), Alex Colon (Lopez), Tom Atkins, Richard Drout, Kim Richards, Marla Adams, Charles Lampkin, Lynnette Mettey, Deirdre Hall, Edward Winter, Gerrit Graham, Timothy Blake — **dp.**: Floyd Joyer — **pe.**: Charles A. Pratt — **p.**: Richard Berg per Bing Crosby Productions — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 93'.

SS Lager 5 — L'inferno delle donne — **r.**: Sergio Garrone — **s.**: Tecla Romanelli — **sc.**: Vinicio Marinucci, S. Garrone **f.** (Vistavision, Colore): Maurizio Centini — **mo.**: Cesare Bianchini — **m.**: Roberto Pregadio, Vassil Kotucharov — **int.**: Giorgio Cerioni, Attilio Dottesio, Vincenzo Amici, Paola D'Egidio, Serafinò Profumo, Patrizia Melega, Paola Corazzi, Rita Manna - **p.**: S.E.F.I. Cinematografica — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Regionale — **dr.**: 95'.

Star Is Born, A (E' nata una stella) — **r.**: Frank Pierson — **asr.**: Stu Fleming, Michele Ader, Ed Ledding **s.**: basato su un soggetto di William Wellman, Robert Carson **sc.**: John Gregory Dunne, Joan Didion, F. Pierson — **f.** (Metrocolor): Robert Surtees - **scg.**: Willaim Hiney, Polly Platt — **cor.**: David Winters **c.**: Shirlee Strahm, Seth Banks — **mo.**: Peter Zinner — **m., ca.**: «Watch Closely Now», «Spanish Lies», «Hellacious Acres», «Woman in the Moon», «With One More Look at You» di Paul Williams, Kenny Ascher; «Queen Bee» di Rupert Homes; «Everything» di R. Holmes, P. Williams; «Lost Inside of You» di Leon Russel, Barbra Streisand; «Evergreen» di B. Streisand, P. Williams; «I Believe in Love» di Kenny Loggins, Alan Bergman, Marylin Bergman; «Crippled Crow» di Donna Weiss **int.**: Barbra Streisand (Esther Hoffman), Kris Kristofferson (John Norman Howard), Paul Mazursky (Brian), Gary Busey (Bobby Ritchie), Oliver Clark (Gary Danziger), Venetta Fields, Clydie King (The Oreos), Marta Heflin (Quentin), M.G. Kelly (Bebe Jesus), Sally Kirkland (la fotografa), Joanne Linville (Freddie), Uncle Rudy (Mo), Stephen Bruton, Sam Creason, Cleve Dupin, Donnie Fritts, Dean Hagen, Booker T. Jones, Jerry McGee, Art Munson, Charles Owens, Terry Paul, Jack Redmond, Bobby Shew, Mike Utley - **dp.**: Howard Pine — **pe.**: Barbra Streisand **p.**: Jon Peters per Barwood Films-First Artists — **o.**: U.S.A., 1976 **di.**: P.I.C. — **dr.**: 130'.

Stato interessante — **r., s., sc.**: Sergio Nasca — **f.** (Panoramica, Telecolor): Giuseppe Aquari **mo.**: Franco Malvestito — **m.**: Ennio Morricone **int.**: Janet Agren, Duilio Del Prete, Turi Ferro, Adriana Asti, Valentina Cortese, Enrico Montesano, Magali Noel, Monica Guerritore, Franco Fabrizi, Marilù Prati, Francesco Ager **p.**: Adelina Tattilo, Carlo Maietto per Lugano Cinematografica **o.**: Italia, 1977 **di.**: Helvetia Films **dr.**: 110'.

Storie immorali di Apollinaire — v. **Onze mille verges, Les**

Stupro selvaggio v. **Trip with the Teacher**

Swinging Cheerleaders, The (Le ragazze pon pon) - **r.**: Jack Hill — **s., sc.**: Jane Whiterspoon, Betty Conklin — **f.**: (Vistavision, Technicolor): Alfred Taylor — **scg.**: Robinson Royce, B.B. Neel **mo.**: Mort Tubor — **m.**: William Castleman,

William Loose – **int.**: Jo Johnston (Kate), Rainbeaux Smith (Andrea), Colleen Camp (Mary Ann), Rosanne Katon (Lisa), Ron Hajek (Busck), Ric Carrott (Ross), Jason Sommers (Thorpe), Ian Sander (Ron), George Wallace (Putnam), Jack Denton (Coach), John Quade (Belski), Bob Minor (Ryan), Mae Mercer (Jessica), Dion Lane (Janie), Hank Rolike (barista), Fred Scheiwwiller (Jerry), Gary Schneider (Jock), Jodi Carlson, Sandra Dempsey, Candy All – **p.**: John Prizer per Première – **o.**: U.S.A., 1974 – **di.**: William International – **dr.**: 95'.

Thiasos, O (La recita) – **r.**: Thodoros Anghelopulos – **asr.**: Takis Katselis, Yannis Smaragdis, Ghiorgo Basinas – **s., sc.**: Th. Anghelopulos – **f.** (Eastmancolor): Ghiorgos Arvanitis – **scg.**: Mike Karapiperis – **c.**: Ghiorgos Patsas – **mo.**: Takis Daulopulos – **m.**: Lukianos Kilaidonis – **int.**: Eva Kotamanidu (Elettra), Aliki Gheorguli (madre di Elettra), Stratos Pachis (padre di Elettra), Maria Vassiliu (sorella di Elettra), Vanghelis Kazan (il delatore), Petros Zarkadis (Oreste), Giannis Fiorios (suonatore di fisarmonica), Nina Papazafiropulu (la vecchia), Kostas Stiliaris (capo della milizia), Alexis Bubis (il vecchio), Grigoris Evanghelatos (il poeta), Kyriakos Katrivanos (Pilade) – **dp.**: Levteris Charonitis – **pe.**: Ghiorgos Papalios – **p.**: Ghiorgos Samiotis per Ghiorgos Papalios Productions – **o.**: Grecia, 1975 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 230'.

Tigre di Hong Kong, La – v. **Chinese Dragon, The**

Trip with the Teacher (Stupro selvaggio) – **r., s., sc.**: Earl Barton – **f.** (Colore): Erwing Jay Baker – **mo.**: E.J. Baker – **m.**: Igo Xantor – **int.**: Zalman King, Robert Porter, Robert Gribbin, Jill Voight, B. Fogarty – **p.**: Barton – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Tutti defunti... tranne i morti – **r.**: Pupi Avati – **s., sc.**: P. e Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo – **f.** (Colore): Pasquale Rachini – **scg., c.**: Luciana Morosetti – **mo.**: Maurizio Tedesco – **m.**: Andrea Tommasi – **int.**: Gianni Cavina (Martini), Francesca Marciano (Ilaria), Carlo Delle Piane (Dante), Greta Vajan (Hilde), Michele Mirabella (Buster), Flavia Giorgi (Letizia), Andrea Matteuzzi (Ignazio), Giulio Pizzirani – **p.**: Gianni Minervini, A. Avati per A.M.A. Film s.r.l. – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Euro International Film – **dr.**: 105'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 142

21 Hours at Munich (21 ore a Monaco) – **r.**: William A. Graham – **asr.**: Wolfgang Glattes, Wieland Liebske – **s.**: basato sul romanzo «The Blood of Israel» di Serge Groussard – **sc.**: Edward Hume, Howart Fast – **f.** (Technicolor): Jast Vacano – **scg.**: Herta Pischinger – **c.**: Heidi Wujek – **mo.**: Ronald J. Fagan – **m.**: Laurence Rosenthal – **ca.**: «Asse Shalom» di Nurit Hirsh – **int.**: William Holden (Manfred Schreiber), Shirley Knight (Annaliese), Franco Nero (Issa), Anthony Quayle (Zamir), Richard Basehart (Willy Brandt), Noel Willman (Merk), Georg Marischka (Genscher), Else Quecke (Golda Meir), Michael Degen (Mohammed Khadif), Djamchid Soheili (Touny), Walter Kohut (Feldhaus), Ernest Lenart (Ben Horin), Osman Ragheb (primo ministro Sedki), James Hurley (Avery Brundage), Franz Rudnick (Troger), Martin Gilat (Weinberger), Paul Smith (Gutfreund), Gunther Halmer (Spitzer), David Hess (Ber-

ger), Erik Falk (Romano), Bernhard Melcer (Slavin), Herbert Fux (Shorr), Epaminondas Sdoukos (Shapira), Wilfried Von Aacken (Springer), Abraham Gabison (Halfin), Ulrich Haupt (l'allenatore), Dan Van Husen (Tony) Joachim Geisler (Abu Halla), Reto Feurer (Salah) Julio Pinheiro (Paulo), Franz Gunther Heider (Samir), Sammy Kazian (Denawi), Carmeo Celsò (Bradan) — **dp.**: Leonard Gmiir — **pe.**: Edward S. Feldman — **p.**: Robert Greenwald, Frank Von Zerneck per Filmways Moonlight — **pa.**: Frank Baur — **o.**: USA, 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 100'.

Twilight's Last Gleaming (Ultimi bagliori di un crepuscolo) — **r.**: Robert Aldrich — **ar.**: Wolfgang Glattes — **s.**: basato sul romanzo «Viper Three» di Walter Wager — **sc.**: Ronald M. Cohen, Edward Huebsch — **f.** (Technicolor): Robert Hauser — **scg.**: Rolf Zehetbauer — **c.**: Herbert Lindenberg, Siegfried Haubold — **mo.**: Michael Luciano — **m.**: Jerry Goldsmith — **ca.**: «My Country'Tis of Thee», cantata da Billy Preston — **int.**: Burt Lancaster (Lawrence Dell), Richard Widmark (Martin MacKenzie), Charles Durning (David T. Stevens), Melvyn Douglas (Zachariah Guthrie), Paul Winfield (Powell), Burt Young (Garvas), Joseph Cotten (Arthur Renfrew), Roscoe Lee Browne (James Forrest), Gerald S. O'Loughlien (Michael O'Rourke), Richard Jaeckel (Stanford Towne), William Marshall (William Klinger), Charles Aidman (col. Bernstein), Leif Erickson (Ralph Whittaker), Charles McGraw (Peter Crane), Morgan Paull (Louis Cannellis), Simon Scott (Phil Spencer), William Smith (Hoxey), Bill Walker (Willard), Glenn Beck (Tenente), Ed Bishop (magg. Fox), Phil Brown (reverendo Cartwright), Gary Cockrell (cap. Jackson), Don Fellows (gen. Stonesifer), Weston Gavin (ten. Wilson), Garrick Hagon (autista Alfie), Elisabeth Halliday (segretaria di Stonesifer), David Healy (magg. Winters), Thomasine Heiner (infermiera Edith), Bill Hootkins (serg. Fitzpatrick), Ray Jewers (serg. Domino), Ron Lee (serg. Rapaport), Robert Sherman (magg. LeBeau), John Ratzenberger (serg. Kopecki), Robert MacLeod (agente Chambers), Shane Rimmer (col. Franklin), Lionel Murton (col. Horne), Robert O'Neil (addetto alle informazioni), Pamela Roland (serg. Kelly), Mark Russel (aviere Mendez), Rich Steber (cap. Kincaid), Drew C. Wesche (ten. Witkin), Kent O. Doering (Barker), Alan Moore, Phil Senini, Rick Demarest (tiratori scelti) — **pe.**: Helmut Jedele, Lutz Hengst, Harry Sherman — **p.**: Marv Adelson per Lorimar — Bavaria Geria Production — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Italnoleggio Cinematografico — **dr.**: 120'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 143

Ultimi bagliori di un crepuscolo — v. **Twilight's Last Gleaming**

Valle dei comanche, La — v. **Madron**

Vampata di vergogna, Una — v. **Happy Birthday, Wanda June**

Vanessa (Vanessa) — **r.**: Hubert Frank — **s., sc.**: Joos de Ridder — **f.** (Eastmancolor): Franz X. Lederle — **scg.**: Klaus Haase — **c.**: Ursula Eggery — **mo.**: Eva Zeyn, Mimi Werkmann — **m.**: Gerhard Heinz — **int.**: Olivia Pascal (Vanessa), Anton Diffring (Cooper), Günter Clemens (Adrian), Uschi Zech (Jackie), Eva Eden, Henry Heller, Eva Leuze, Astrid Bohner, Gisela Krauss, Pe-

ter M. Krügher, Tom Garven — **dp.**: Otto W. Retzer — **pe.**: Erich Tomek — **p.**: Lisa Film — **o.**: Germania Occ., 1976 — **di.**: Regionale — **dr.**: 88'.

21 ore a Monaco — v. **21 Hours at Munich**

Verrückteste Auto der Welt, Das (Dudino il supermaggiolino) — **r.**: Rudolf Zehetgruber [Sidney Pink] — **s., sc.**: R. Zehetgruber, G. von Nazzani — **f.** (Colore): Rüdiger Meichsner — **scg.**: Fredrich Jüptner-Jonstorff — **mo.**: Brigitte Thomas — **m.**: Gerhard Heinz — **int.**: Robert Mark, Kathrin Oginski, Sal Borgese, Evelyne Kraft, Walter Giller, Walter Roderer, Ruth Jecklin, Gerhard Frickhöffer, Walter Feuchtenberg, Ulrich Beiger, Peter W. Staub, Oskar Klose, Marion Winter, Walter Saturni — **p.**: Rudolf Zehetgruber per Barbara-Film, Monaco — **o.**: Germania Occ., 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 93'.

Viaggio di paura — v. **Passagers, Les**

Vizi e peccati delle donne nel mondo — v. **Hausfrauen reporter intern**

Vizi morbosi di una giovane infermiera - Blu notte: appuntamento shock — v. **Gota de sangre para morir amando, Una**

Viziosette, Le — v. **Rat mal, wer heut bei uns schläft...**

White Buffalo, The (Sfida a White Buffalo) — **r.**: J. Lee Thompson — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Richard Sale — **sc.**: R. Sale — **f.** (Panavision, Technicolor): Paul Lohmann — **scg.**: James Berkej — **c.**: Eric Seelig — **mo.**: Michael F. Anderson — **m.**: John Barry — **int.**: Charles Bronson (Wild Bill Hickok), Jack Warden (Zane), Slim Pickens (Crazy Horse), Kim Novak (Poker Jenny), Will Sampson, Clint Walker, Stuart Whitman — **p.**: Pancho Kohner per Dino De Laurentiis — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Titanus — **dr.**: 93'.

Abbreviazioni

r. (regia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **coll.** (collaborazione), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **red.** (redazione), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **f.** (fotografia), **efs.** (effetti fotografici speciali), **scg.** (scenografia), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **mo.** (montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **reg.** (regionale).